

Tese de Mestrado

“A Coexistência de Linguagens Musicais Diferentes numa mesma Obra Musical”

Tiago de Sousa Derrica, mestrando em Música – especialidade de Composição

Universidade de Évora – Outubro de 2010

Orientado por:

Prof. Dr. Christopher Consitt Bochmann

Esta dissertação não inclui as
críticas e sugestões feitas pelo júri.

Tese de Mestrado

“A Coexistência de Linguagens Musicais Diferentes numa mesma Obra Musical”

Tiago de Sousa Derriça, mestrando em Música – especialidade de Composição

Universidade de Évora – Outubro de 2010

Orientado por:

Prof. Dr. Christopher Consitt Bochmann

Esta dissertação não inclui as
críticas e sugestões feitas pelo júri.

Vivemos num tempo que não penso ser de correntes
prevalecentes, mas sim de muitas correntes, ou até, se se persistir
na ideia de um rio que represente o tempo, que chegámos a um
delta, e que talvez estejamos mesmo para lá do delta, navegando
já num oceano que retorna aos céus.

JOHN CAGE, RÁDIO KPFA, 1992

“A Coexistência de Linguagens Musicais Diferentes numa mesma Obra Musical”

Resumo

Esta tese aborda a questão da coexistência de linguagens musicais diferentes numa mesma obra. Para tratar esta problemática parte-se da definição da terminologia, nomeadamente a palavra “linguagem” e a noção de linguagem musical, apurando-se depois dois conceitos musicais fundamentais – o tonalismo e atonalismo. Estes conceitos serão depois definidos como duas entidades que permitem, a partir de si próprias, classificar todo um outro conjunto de linguagens musicais. Será este o ponto de partida para o estudo, através de exemplos concretos de repertório, da coexistência de idiomas distintos na mesma obra.

“The Coexistence of Different Musical Languages in the same Musical Work”

Abstract

This thesis addresses the issue of coexistence of different musical languages within the same piece. In order to examine this issue, firstly terminology is defined, in particular the term ‘language’ and the notion of musical language. This leads to identifying two fundamental concepts – tonality and atonality. These concepts will then be defined as two notions which make possible the classification of a number of musical idioms out of their own features. This will be the starting point for studying the coexistence of distinct musical idioms in a composition, through analysis of concrete examples of the repertoire.

“A Coexistência de Linguagens Musicais Diferentes numa mesma Obra Musical”

Índice

1. Introdução.....	6
2. Terminologia.....	7
2.1 A Linguagem.....	7
2.2 A Linguagem Musical.....	10
3. Linguagens Musicais.....	14
3.1 Linguagens Musicais Fundamentais.....	15
4. Coexistência de Linguagens.....	21
4.1 <i>Powder Her Face</i>	21
4.2 <i>Sinfonia</i>	25
5. Exemplos no Portfólio em Anexo.....	29
5.1 <i>Um Australopiteco em Paris</i>	29
5.2 <i>Delírio Barroco</i>	32
5.3 <i>Não se ganha, não se paga!</i>	34
6. Conclusão e Reflexão.....	37
7. Bibliografia.....	39

1. Introdução

A coexistência de linguagens musicais diferentes é uma prática que consiste na existência simultânea de duas ou mais linguagens musicais distintas numa mesma obra. A sua origem tem raízes nas técnicas musicais da citação e da apropriação, práticas essas que fomentaram a incorporação de material musical forasteiro à obra que o acolhe.

Inicialmente, as citações e apropriações eram normalmente feitas entre música estilisticamente semelhante ou, no caso de algum distanciamento linguístico, realizadas através do uso de melodias que eram harmonizadas e envolvidas no idioma da obra que as incorporava¹. A partir do final séc. XIX, as particularidades distintivas entre diferentes linguagens foram-se acentuando pouco a pouco. Desta forma, as pequenas subtilezas dos maneirismos de cada compositor deram origem a cunhos de estilo cada vez mais vinculados.

A partir das últimas décadas do séc. XIX inicia-se, com Debussy, Mahler e Strauss, um momento de descontinuidade histórica que marca o início de um pensamento Modernista. O Modernismo avançou pelo século XX, atingindo o seu apogeu com compositores como Boulez, Nono ou Stockhausen. A partir de agora, além de uma maior disparidade entre correntes e idiomas contemporâneos, surgia também uma diferença cada vez mais acentuada entre a música contemporânea desse tempo e a música do passado. Isto permitiu que as práticas da citação e da apropriação proporcionassem a interacção de estilos muito discrepantes numa mesma obra. O musicólogo Burkholder refere ainda que "desde a Segunda Grande Guerra que muitos compositores usam a citação para sugerir o abismo entre o passado e o presente ao justaporem idiomas musicais antigos juntamente com outros idiomas contemporâneos"¹. O Modernismo foi, desta forma, o momento histórico que impulsionou definitivamente a prática da coexistência de linguagens musicais.

Com o advento do Pós-Modernismo, a partir dos anos 60 do século XX, o panorama musical sofreu uma profunda alteração. O novo paradigma alargou possibilidades e expandiu, entre muitas outras práticas, as práticas da citação e da

¹ (Burkholder, 26 Jul. 2010)

apropriação. A postura Pós-Moderna permitiu o surgimento de um novo plano da coexistência de linguagens musicais, que passou a incorporar também a interacção de diversos idiomas musicais pela mão de um só compositor. Desta forma, fica definido na sua totalidade o conceito da coexistência de linguagens musicais diferentes, que envolve não só a citação e apropriação de material pré-existente de diferentes idiomas, mas também contempla um complexo de linguagens diferentes de raiz.

2. Terminologia

Um dos principais problemas que surge ao abordar o fenómeno da coexistência de linguagens musicais diz respeito à questão da terminologia. Esta, se não for previamente clarificada pode ser mal interpretada, o que torna muito difícil tratar a questão central deste trabalho. Por esse motivo, antes de se incidir no objecto de estudo proposto é necessário clarificar o melhor possível a terminologia utilizada.

Ao olharmos para a expressão “linguagem musical” devemos, em primeiro lugar, tomar atenção especial à palavra linguagem. A primeira abordagem deve começar por partir do seu isolamento, de modo a que seja possível tentar encontrar o seu significado intrínseco. Depois disso, podemos, finalmente, olhar para o termo na sua conjuntura e tentar perceber o seu significado num contexto musical. Só desta forma é possível clarificar e compreender o significado da expressão anterior, o que nos permitirá avançar e ir ao encontro do nosso ponto de estudo em concreto.

2.1 A Linguagem

Comecemos então por tentar perceber o que é a linguagem. Esta questão sensível não tem uma resposta simples e há muito que tem vindo a ser debatida, além disso, definições desta natureza tendem a ser vagas e parciais. Por outro lado, este trabalho não tem a pretensão de ser um estudo exaustivo de linguística. Por isso, o que nos interessa aqui é encontrar uma explicação relativamente consensual, que nos permita dar um passo em frente e ir ao encontro do nosso objecto de estudo mais concreto.

A noção de linguagem abrange dois planos essenciais. Por um lado existe o conceito geral desta, ou seja, uma entidade aglomeradora e abstracta, composta por uma

abrangência de idiomas, línguas ou, segundo o linguista Lyons, tipos de “sistemas de linguagem”. Por outro lado, existe o conceito mais particular da mesma – normalmente denominado como língua. Este toma a linguagem apenas como definidora de cada sistema de linguagem em concreto.

A linguagem no sentido mais abrangente é, de acordo com muitos linguistas, a característica que mais distingue o Homem dos animais. Sendo por isso um dom unicamente inapto à condição humana. O linguista Lyons atribui à competência humana da linguagem o termo “linguagem natural”. No entanto, diz também que “é impossível existir a posse de uma linguagem natural sem que exista em simultâneo a posse de uma linguagem natural em particular”. Esta afirmação demonstra como é sensível emancipar os dois sentidos do termo linguagem. Isto acontece pois o conceito geral e o conceito particular deste são por natureza interdependentes.

No âmbito de um sentido ainda mais lato de linguagem, Lyons refere alguns sistemas de comunicação, notação ou cálculo, tais como a: lógica, a programação-informática ou a matemática, que sendo ou não correctamente classificados com o termo anterior, são sistemas artificiais em vez de naturais. No entanto, explica que estes são construídos a partir da linguagem natural. Dá também o exemplo do Esperanto – inventado no séc. XIX com o propósito de funcionar como linguagem internacional – que sendo consensualmente considerada como um tipo de linguagem, não deixa de ser um sistema de comunicação artificial, criado a partir linguagens naturais pré-existentes.

O autor aponta ainda outros “sistemas de comunicação”, humanos e não só, que segundo ele são notoriamente naturais. Estes não são no entanto, de acordo com o linguista, “linguagens” no sentido estrito do termo. Para o demonstrar, exemplifica esta ideia tendo em conta noções comuns como “linguagem corporal”, “linguagem sinalética” ou “linguagem das abelhas”. Todas elas são de acordo com Lyons, “linguagens” num sentido metafórico ou figurado².

Na tentativa de compreender um pouco mais aprofundadamente o que é ao certo a linguagem, olhemos então para algumas definições retiradas de obras de proeminentes

² (Lyons, 1981, p. 2)

linguistas. Atentemos primeiramente à definição de Sapir, que considera a linguagem como “um método puramente humano e não-instintivo de comunicar ideias, emoções e desejos através de símbolos voluntariamente produzidos”³. Ao olharmos para esta definição, reparamos que o autor começa previsivelmente por circunscrever a aptidão da linguagem como algo unicamente reservado ao Homem. A definição permite-nos ainda compreender que esta deve servir o propósito da comunicação por meio de símbolos e que tem de ser produzida de forma voluntária, tendo assim de existir uma intenção. Além disso, é referido ainda como requisito a existência de uma dimensão não-instintiva, ou seja, racionalizada na linguagem.

Por outro lado, Bloch e Trager consideram que a linguagem “é um sistema de símbolos vocais arbitrários, pelos quais um grupo coopera”⁴. Neste caso, a ideia de símbolos é levada mais além, sendo-lhes acrescentado os conceitos de vocalidade e de arbitrariedade. Isto significa que os símbolos de uma linguagem, além de elementos vocais, dependem ainda de um critério de vontade humana para a sua criação.

Hall diz também que a linguagem é “a instituição através da qual os seres humanos interagem uns com os outros pelo meio de símbolos habitualmente utilizados de forma oral”⁵. Esta definição de Hall recupera muitas das ideias das definições anteriores. Mais uma vez é sublinhada a comunicação através de símbolos convencionalmente instituídos, bem como a interacção humana privilegiando a oralidade. Convém referir que o autor aponta agora a oralidade dos símbolos como algo que existe “habitualmente”, ficando aberto um espaço para outras formas de simbologia menos habituais.

Por sua vez, Chomsky surge com uma explicação menos relacionada com as anteriores. Neste caso, o autor considera a linguagem como “um conjunto (finito ou infinito) de frases, cada uma finita em comprimento e distribuída a partir de um conjunto finito de elementos”⁶. Esta definição, ao contrário das anteriores, não evoca a função comunicativa da linguagem, nem tão pouco os objectos de comunicação. Em vez

³ (Sapir, 1941, p. 4)

⁴ (Bloch e Trager, 1942, p. 5)

⁵ (Hall, 1968, p. 258)

⁶ (Chomsky, 1957, p. 13)

disso, o autor centra-se em características genéricas que formam cada sistema de linguagem.

Depois de olhar para os conceitos abordados, podemos agora juntar as ideias comuns entre eles e chegar a uma conclusão relativamente consensual do que é a linguagem. Lyons estudou estas e outras definições do termo, concluindo em seguida que “quase todas elas deram a entender que as linguagens são sistemas de símbolos designados, por assim dizer, com a finalidade de proporcionar a comunicação”⁷. Convém no entanto realçar que o linguista, ao lidar com definições de linguagem num sentido maioritariamente geral, reúne as características partilhadas pelas várias explicações e agrupa-as sob a palavra “linguagens” em vez da palavra linguagem. Isto, associado ainda ao facto de Chomsky ter já atribuído à linguagem propriedades directamente relacionadas com os sistemas de linguagem, comprova uma vez mais a interdependência do sentido geral e particular do termo. Quer isto dizer que quando nos referirmos à linguagem de modo geral, estamos a referir-nos também, ainda que involuntariamente, àquilo que são os sistemas de linguagem. Esta última explicação de Lyons será, por isso, a maneira como vamos entender o conceito de linguagem daqui para a frente.

2.2 A Linguagem musical

Tendo chegado a uma conclusão sobre o que é a linguagem, podemos agora debruçar-nos sobre o mesmo termo num contexto musical. A primeira pergunta que se levanta é se a música é, de facto, uma linguagem no sentido estrito desta palavra. Mais uma vez, estamos perante uma questão delicada para a qual a resposta não é simples.

Comecemos por recordar a noção de linguagem atrás determinada. Esta apresenta-nos uma explicação com duas partes directamente relacionadas. Por um lado existe o requisito de a linguagem ter de ser um meio para proporcionar a comunicação, por outro lado, deve, também, fazê-lo através de símbolos designados, ou seja, convencionados. Deste modo, para determinar se a música é ou não uma linguagem,

⁷ (Lyons, 1981, p. 8)

devemos olhar individualmente para cada uma das duas partes da definição anterior e contrapô-las com esta arte.

Para tentarmos perceber se a música tem como uma das suas características a capacidade de comunicação, tomemos em consideração Theodor Adorno. O autor diz-nos que esta lembra uma “linguagem”, no sentido em que é uma sequência temporal de sons articulados que são mais do que sons. Estes, segundo o filósofo, são capazes de nos dizer algo, normalmente algo humano⁸. Podemos entender da ideia de Adorno que a música, através de sons que o autor denomina articulados, estimula o sentido da audição, tendo assim a capacidade de transmitir informação capaz de ser apreendida pelo ouvinte. Isto significa que esta arte pode ser entendida como um meio de comunicação. O etnomusicólogo Alan Merriam reconhece igualmente que a música tem a capacidade de comunicar informação, no entanto, acrescenta ainda que não sabemos o que esta comunica em concreto, nem a forma como o faz⁹.

No seu livro *The Language of Music*, Deryck Cooke tenta explicar que a música é um meio capaz de proporcionar a comunicação através da expressão de emoções. O autor começa por olhar para ela imediatamente antes da sua concepção, quando esta está ainda na mente do compositor. A partir daí considera as diversas formas como uma obra pode ser idealizada, chegando à conclusão de que todos os ímpetus criativos assentam no facto de o compositor partir para a composição com um complexo de emoções que, segundo Cooke, são canalizadas para a música. O musicólogo considera que isso acontece independentemente de o compositor estar consciente ou inconsciente desse facto. Por esse motivo, Cooke diz que a música é “emocionalmente inteligível”, sendo por isso capaz de expressar sentimentos e emoções humanas¹⁰. Em oposição, Scruton considera que a música não é capaz de transmitir as emoções do compositor para o ouvinte. Em vez disso, as emoções que o ouvinte (receptor) experimenta ao fruir uma obra são erroneamente entendidas como as emoções empreendidas pelo compositor (emissor) ao idealizá-la. Segundo Scruton, isto acontece porque já existe a noção pré-concebida de que a música tem um carácter expressivo, o que dá azo a que se imagine que o compositor está a expressar as emoções que são despoletadas por ela. Scruton diz

⁸ (Adorno, 1998, p. 1)

⁹ (Merriam, 1964, p. 13)

¹⁰ (Cooke, 1963, pp. 168-211)

também que a psique humana é transformada pela música. Segundo ele, isto acontece porque esta arte contém gestos expressivos para os quais as nossas emoções se inclinam numa busca por simpatia. O ouvinte reconhece as propriedades expressivas da música e apropria-se delas como um veículo para a sua própria emoção¹¹.

Mesmo considerando a música como sendo capaz de comunicar emoções, o que já vimos não ser uma matéria consensual, o próximo passo deve ser tentar perceber se esta o consegue fazer através de “objectos designados”. Isto leva a questão ao nível da semântica e do problema do significado. Leonard Bernstein debruça-se sobre este assunto e tenta fazer um paralelo entre a linguagem verbal e a música. O compositor começa por estabelecer uma analogia directa entre dois fenómenos distintos. Por um lado, o fenómeno linguístico dos substantivos modificados pelos adjetivos, por outro lado, o fenómeno musical da melodia modificada pela harmonia. Tenta também demonstrar que a música usa instrumentos de retórica como a antítese, a aliteração ou a anáfora. Além disso, explica ainda que esta, tal como a linguagem verbal, apresenta uma série de processos transformativos que podem ser entendidos como metáforas. Bernstein diz-nos a respeito disso o seguinte:

“Uma peça musical é a constante metamorfose de um material dado, envolvendo operações de transformação como a inversão, a aumentação, o retrógrado, a diminuição, a modulação, a oposição entre consonâncias e dissonâncias, as várias formas de imitação (tais como o cânon e a fuga), a variedade de ritmos e de métrica, as progressões harmónicas, as mudanças de cor e de dinâmica e as inter-relações infinitas de todos estes aspectos uns com os outros. Estes são os significados da música. E isto é o mais perto que posso chegar a uma definição da semântica musical”¹².

O compositor aponta-nos uma série de técnicas composicionais e refere-se a elas como “significados da música”, numa tentativa de estabelecer um paralelo com os significados da linguagem verbal. Contudo, contrariamente à música, a linguagem verbal cria significados a partir de objectos designados. Os significados musicais apontados por Bernstein são, no entanto, objectos não designados, ou seja, não

¹¹ (Scruton, 1999, p. 352)

¹² (Bernstein, 1976, p. 153)

convencionados. Isto porque é impossível que estes carreguem um significado concreto passível de ser inteligível. Ainda assim, mesmo considerando que com estes objectos é possível comunicar uma determinada emoção, é muito raro que a emoção investida pelo compositor seja a mesma emoção compreendida pelo ouvinte. Podem no entanto ocorrer algumas excepções, nas quais o ouvinte pode estar aparentemente em sintonia com o compositor. No entanto, Bourdieu explica este fenómeno considerando que a audiência para a qual o compositor concebe a música possui o mesmo capital cultural que este¹³. Isto explica como é possível existir por vezes uma convergência emocional despoletada pelo mesmo estímulo musical.

Como vimos, a música não tem a capacidade de comunicar através de símbolos designados, não sendo por isso possível classificá-la como linguagem no sentido estrito desta palavra. Por esse motivo, esta é, segundo Adorno, muito diferente da linguagem da intencionalidade. O autor refere-se ainda de forma poética à natureza da música, dizendo que esta tem uma dimensão teológica, o que faz com que o que tem a dizer seja simultaneamente revelado e escondido.¹⁴ Apesar disso, a representação simbólica não é a única forma de expressão. Devido à sua natureza, a música é capaz de expressar conceitos abstractos ou visuais, podendo ainda proporcionar-nos um apelo visceral aos nossos sentidos (a nossa resposta inconsciente). Estes meios de expressão, presentes na música, não dependem da linguagem verbal para poderem ser expressos. Por esse motivo podemos considerar a música como uma linguagem não no sentido estrito, mas sim num sentido metafórico ou figurado. É por isso desta forma que olharemos a linguagem musical daqui em diante.

3. Linguagens Musicais

Ao estabelecer uma relação metafórica entre a linguagem verbal e a linguagem musical, será natural e expectável que muitos dos termos e conceitos da primeira sejam aproveitados e utilizados pela segunda. Contudo, a especificidade científica destes terá obviamente de ser relativizada e adaptada em função de uma realidade diferente. Quer isto dizer que para compreender o significado dos termos e conceitos apropriados

¹³ (Bourdieu, 1984, pp. 11-18)

¹⁴ (Adorno, 1998, p. 2)

devemos olhar para eles inseridos em contexto e não a para a sua propriedade científica intrínseca.

Como na linguagem verbal, a noção de linguagem musical também possui dois planos distintos. O primeiro plano abrange toda a música em geral, enquanto o segundo plano se refere a um qualquer sistema de linguagem musical em particular, como por exemplo: a técnica, o estilo, o discurso etc. Como acontecia anteriormente estes dois planos são interdependentes. No entanto, quando nos referimos à coexistência de linguagens musicais, estamos naturalmente a referir-nos ao sentido mais particularizante do conceito de linguagem musical, ou seja, os já falados sistemas de linguagem musical.

Para uma classificação sistemática dos vários sistemas de linguagem musical existem dois caminhos possíveis. Por um lado, o apuramento de termos altamente abrangentes e inclusivos, por outro lado, a catalogação de várias noções que incorporem, com mais detalhe, os múltiplos sistemas de linguagem musical. A primeira abordagem toma como base o termo tonalismo e o seu antagonismo - o atonalismo - ramificando, a partir deles, os diversos sistemas de linguagem. Esta forma levanta-nos a óbvia questão da vasta afectação dos dois termos. Estes podem, cada um, abarcar em si mesmos vários sistemas de linguagem que, podendo ser próximos, continuam a ser manifestamente diferentes. A segunda abordagem evitaria este problema, no entanto, para que isso aconteça esta deveria ser verdadeiramente detalhada. Seria, dessa forma, necessário o apuramento de um vastíssimo número de noções que organizariam com minúcia os vários sistemas de linguagem. A título de exemplo, se para além do tonalismo e do atonalismo considerarmos o modalismo como outra possível noção base, esta teria de abranger tanto o modalismo do *Missa de Notre Dame* de Guillaume Machaut, como o modalismo da *Fantasia Tallis* de Vaughan Williams – linguagens indiscutivelmente diferentes, que deveriam ser compartimentadas em termos base também diferentes. A classificação e a organização exaustiva de todos os sistemas de linguagem é um assunto complexo que nos desviaria do principal tema deste trabalho. Por esse motivo, ir-se-á ao encontro da primeira abordagem, que permite uma classificação que mesmo sendo ampla e imperfeita, proporciona a diferenciação dos vários sistemas de linguagem musical. Desta forma, reúnem-se as condições necessárias para poder relacionar os diferentes sistemas de linguagem aquando da sua coexistência numa obra musical.

3.1 Linguagens Musicais Fundamentais

Como linguagens musicais fundamentais consideraremos o “tonalismo” e o “atonalismo”, conceitos naturalmente relacionados. Podemos perceber como se relacionam olhando simplesmente para as próprias palavras. O termo tonalismo, surgido historicamente primeiro que o termo atonalismo, é contraposto pelo segundo através do prefixo “a”. Este prefixo confere à palavra uma natureza de negação do próprio tonalismo, ou seja, este passa a significar o seu contrário. Neste sentido podemos dizer que a música atonal é toda aquela música que não é tonal e vice-versa. Por esse motivo, ao definirmos o tonalismo conseguimos definir por extensão também o atonalismo. Apesar disso, em conceitos tão fundamentais como estes, é necessário ter em mente que os extremos tendem a tocar-se, o que significa que a linha que os distingue é por vezes ténue.

O tonalismo pode ser entendido de várias formas. Existindo por isso uma multiplicidade de significados que podem ser associados a este termo. No entanto existem duas maneiras extremas de o compreender. Numa das abordagens podemos compreendê-lo numa perspectiva bastante ampla, como tendo a capacidade de incluir toda a música de uma determinada característica harmónica e rítmica. Desta forma, o termo torna-se um elo inclusivo de linguagens tão distintas como: a música barroca, a música da alta idade média, a música neo-clássica de Poulenc, o fado etc. O musicólogo Hyer considera o tonalismo neste contexto e diz o seguinte:

“Neste sentido, o tonalismo é um termo genérico que se refere a uma música baseada nos oito modos gregos, bem como nos complexos maior-menor do período da prática musical comum, repertórios que partilham gestos melódicos em comum e a fórmula cadencial, sucessão coordenada de intervalos ou harmonias com condições de dissonância e consonância, e evidenciam uma estratificação textural básica numa voz melódica aguda sobre uma linha de baixo apoiada por vozes interiores que preenchem sonoridades harmónicas”.

Por outro lado o termo pode também ser entendido numa perspectiva mais específica e circunscrita, desta maneira torna-se referente à prática musical comum,

iniciada por volta do séc. XVII e que se estende até ao final do séc. XIX e inícios do séc. XX. Esta foi consolidada por Rameau em 1772 no seu tratado de harmonia e abrange quase toda a música barroca, clássica e romântica. Hyer contempla também esta perspectiva e diz-nos a seu respeito o seguinte:

“O termo tonalismo é neste sentido muitas vezes utilizado em contraste com o ‘modalismo’ e o ‘atonalismo’, o que implica que a música tonal é descontínua como uma forma de expressão cultural que vai desde a música modal (antes de 1600) por um lado, até à música atonal (após 1910) por outro lado”¹⁵.

A forma como será entendido o tonalismo neste trabalho vai ao encontro da primeira abordagem aqui descrita, ou seja, o termo será sempre compreendido na sua vertente mais ampla e abrangente. Apesar da sua grande abrangência ser muito discutível e não ilustrar, de forma alguma, a noção mais usual e consensual do tonalismo, este conceito reúne as características necessárias para englobar em si próprio um vasto número de sistemas de linguagem. Assim sendo, sem qualquer objectivo de evocar o plano mais estrito do conceito, e na falta de um melhor termo com este tipo de abrangência, utilizaremos a palavra tonalismo no sentido amplo proposto por Hyer. A perspectiva histórica com que olhamos para ele ajuda-nos, também, a compreendê-lo desta forma englobante. Isto acontece também com base no nosso distanciamento histórico, que proporciona a que tenhamos uma visão mais alargada da abrangência da palavra ao longo do tempo. É assim possível uma revisão histórica do seu significado.

A mudança de perspectiva com base no distanciamento histórico acontece, igualmente, com outros conceitos musicais, como por exemplo com os termos consonância e dissonância. Neste caso, os dois termos foram usados como tendo significados antagónicos durante muito do tempo da História da música. A palavra consonância opunha-se à palavra dissonância, definindo, primeiramente, alguns intervalos específicos que poderiam ser dispostos harmónica e melodicamente. Os intervalos consonantes eram de início escassos, no entanto, o refinamento harmónico, proporcionado pela evolução histórica da música teve, como consequência, um aumento

¹⁵ (Hyer, 6 Jun. 2010)

progressivo no número de consonâncias em detrimento de um declínio, igualmente progressivo, no número de dissonâncias. Assim sendo, o compositor Arnold Schoenberg, privilegiado por uma visão abrangente do panorama histórico da música – que passava agora a comportar realidades como a atonalidade – pôs em causa esta noção adquirida da oposição entre consonâncias e dissonâncias. A partir de Schoenberg a relação entre os dois termos passa a poder ser entendida simplesmente como gradual. Neste sentido, pode-se considerar que não existem dissonâncias mas sim consonâncias mais remotas¹⁶.

Da mesma forma, se também tivermos em conta o tonalismo numa perspectiva historicamente alargada, podemos dizer que este pode ser entendido como um fenómeno mais amplo e abrangente, que se situa muito para além da prática musical comum iniciada a partir do século XVII.

O tonalismo enquanto termo genérico possui características semelhantes ao seu homólogo na vertente mais circunscrita. Contudo, no primeiro, estas são alargadas e menos específicas, o que faz com que no segundo sejam, obviamente, mais amplas e abrangentes. No seu livro *A Linguagem Harmónica do Tonalismo* Christopher Bochmann estuda o tonalismo no seu sentido mais restrito e específico, reunindo seis princípios fundamentais que, regidos por moldes específicos de funcionamento, definem a linguagem tonal: as escalas, os acordes, os encadeamentos, as hierarquias dos acordes na tonalidade, as cadências e o ritmo harmónico¹⁷. No entanto, todos estes princípios, bem como os seus moldes organizativos, podem ser igualmente implicados no tonalismo na sua vertente mais ampla.

O tonalismo na sua vertente mais ampla, além de englobar os modos maior e menor, passa a poder abranger também todo um conjunto de outros objectos escalares. Estes podem ser os modos gregos, a escala pentatónica, a escala octatónica, o modo acústico etc. Isto significa, naturalmente, que as possibilidades de formar acordes aumentam proporcionalmente ao nível das escalas usadas. Os encadeamentos e a hierarquia dos acordes continuam a gerir a organização de sequências harmónicas com base em quatro tipos de hierarquias de força, enquanto as cadências continuam a

¹⁶ (Schoenberg, 1978, p. 66)

¹⁷ (Bochmann, 2003, pp. 13-21)

desempenhar um papel fundamental na pontuação de momentos de repouso. O ritmo harmónico continua a ser essencialmente regular, gerindo-se por uma dicotomia de tensão/resolução, na qual um encadeamento fraco é normalmente seguido de um encadeamento forte. Esta dualidade, apoiada também pelo plano rítmico propriamente dito, gere-se sobre um princípio de anacruse, no qual um objecto articulado na subdivisão fraca de uma figura rítmica tem a função de gerar uma tensão que é resolvida pela articulação da subdivisão forte seguinte. Todos estes elementos hierarquizantes são aspectos fundamentais para a caracterização de uma linguagem tonal, no entanto, no sentido mais alargado do tonalismo estes fenómenos podem contemplar um maior grau de excepção às directrizes da génese desta linguagem. A proporção do desvio do sentido primordial do tonalismo é o elemento que definirá se uma música é classificada como mais próxima de uma natureza tonal ou atonal. O ritmo é ainda o elemento que apresenta o funcionamento menos díspar entre o tonalismo na sua vertente mais abrangente e o tonalismo na sua vertente mais restrita, sendo a sua essência inteiramente vertical às duas vertentes. Desta forma, a dicotomia entre tempos fortes e fracos, as anacruses e as sincopas são normas de funcionamento rítmico que, independentemente de um maior ou menor grau de previsibilidade, se mantêm imperturbáveis nas duas vertentes tonais. A harmonia, naturalmente refém do vigor rítmico, também mantém essencialmente, por esse mesmo motivo, a sua natureza. No entanto, como veremos mais à frente neste trabalho, os elementos harmónicos, apesar de inseridos num contexto ritmicamente “tonal”, podem atingir um grau de complexidade intervalar tal e/ou tão abundante que remetem a música para uma classificação tendencialmente atonal.

O atonalismo é por outro lado, como já foi referido, um elemento antagónico e negador do tonalismo, tanto na vertente mais abrangente como na vertente mais restrita deste. Por esse motivo o atonalismo não se gere, obviamente, pelos princípios do seu antónimo, em vez disso, descarta todos os elementos hierarquizantes da linguagem tonal como princípio. Isto significa que a não-hierarquia e a hierarquia relativa, em oposição à hierarquia intrínseca, são as características distintivas da música atonal.

Podemos considerar que o atonalismo abrange dois planos essenciais de organização. No primeiro plano existe uma classe de música atonal cuja principal característica é a total ausência de funcionalidade e de hierarquia, tanto rítmica como

também harmónica. Convém sublinhar que a hierarquia aqui descrita diz, obviamente, respeito à hierarquia num sentido tonal, contrapondo-se, assim, a um outro tipo de hierarquia que se manifesta através de sistemas organizativos que conferem coerência na criação e na utilização de material musical. A existência deste segundo tipo de hierarquia não está aqui em causa e existe em muita da música abrangida por este plano do atonalismo, como é por exemplo o caso da música dodecafónica. O compositor Milton Babbitt contrapõe a hierarquia dodecafónica à hierarquia tonal e afirma o seguinte:

“A funcionalidade de uma composição dodecafónica é definida pelo conjunto específico de doze tons. A norma funcional é indicada, e os desvios dessa norma aparecem, mas não há grau de desvio, nenhuma hierarquia de desvios como aqueles presentes na música tonal, para tornar possível o progresso e o crescimento – começado em termos do contexto funcional – através de vários estágios da expansão composicional”¹⁸.

Para que seja possível uma música desprovida de hierarquia tonal é, obviamente, necessário que esta música seja construída com base em princípios de organização tonalmente não-funcionais. Como possíveis exemplos de princípios organizacionais intrinsecamente não-funcionais, temos, no plano harmónico, a escala cromática, a escala micro-tonal etc. – nas quais os intervalos de nota para nota são todos iguais entre si, o que permite criar uma harmonia hierarquicamente igualitária – e no plano rítmico a renúncia à distinção de tempos fracos e fortes, anacruses e sincopas – em que é criado um tipo de ritmo que resulta como sendo estruturalmente não-funcional. Com esta dissipação hierárquica a música acaba por evitar qualquer tipo de regularidade rítmica, bem como qualquer tipo de polarização e estabilidade harmónicas. Peças como *Structures I* de Pierre Boulez ou *Klavierstück X* de Karlheinz Stockhausen são dois dos muitos exemplos que poderiam ser dados para ilustrar este plano de abrangência do atonalismo.

¹⁸ (Babbitt, 1950)

No segundo plano do atonalismo existe uma outra classe de música atonal. Esta prevê algum grau de funcionalidade e de hierarquia tonal, no entanto, estas não são organizadas e definidas estritamente segundo todos os moldes do tonalismo. Ao contrário do que acontece no tonalismo, no qual a hierarquia é intrínseca e geradora da sua própria identidade, no caso deste plano do atonalismo a hierarquia que existe é relativa e apenas complementar. Isto significa que esta surge pontualmente e com características insuficientemente vincadas, o que impossibilita que seja confundida com o tonalismo propriamente dito, podendo, desta forma, ser emancipada deste. Neste sentido, esta música pode ser construída a partir de uma base com princípios hierarquizantes de organização no plano harmónico, rítmico ou em ambos, que são trabalhados pelo compositor como elementos primordiais de concepção.

Como um dos muitos exemplos que têm por base princípios hierarquizantes de organização ao nível harmónico temos o caso do espectro, que Grisey trabalha na sua peça *Periodes*. Como consequência, esta música tem algum grau de polarização harmónica que é, no entanto, acompanhado por um ritmo irregular e claramente não-funcional. Num outro plano, se tomarmos o aspecto rítmico como sendo ele próprio uma base com princípios hierarquizantes, podemos olhar como um dos possíveis exemplos o *Quarteto de cordas n.º 3* de Schoenberg. Neste caso a música tem como elemento gerador um processo harmónico serial que é, em princípio, não-hierarquizante. No entanto, este é também coincidente com um ritmo que apresenta alguma regularidade, mas que é sobretudo funcional, no sentido em que o seu discurso se assemelha ao discurso rítmico característico do tonalismo. Finalmente, tendo em conta tanto o plano rítmico, como o plano harmónico, como elementos base com princípios hierarquizantes, podemos dar, entre muitos outros exemplos, o exemplo do *Estudo para piano n.º 2 “Corde à vide”* de Ligeti. Nesta obra, ambos os aspectos têm um material de base hierarquizante que é filtrado e manipulado pelo compositor. A partir deste, é criado um discurso que se emancipa da sua génese hierarquizante, e que se incorpora num atonalismo com alguma hierarquia, tanto rítmica como harmónica. Esta hierarquia é, no entanto, distinta daquela que existe no tonalismo. Além do mais, em qualquer uma destas três possibilidades atrás descritas, o material potencialmente hierarquizante é sempre trabalhado de modo a que o grau de hierarquia resultante seja apenas residual e, por consequência, gerador de uma música que é claramente atonal.

Poder-se-á argumentar que o segundo plano do atonalismo pode, no entanto, em algumas circunstâncias, assemelhar-se ou mesmo confundir-se com o tonalismo no sentido mais abrangente, evidenciando a natureza ténue da linha que separa estes dois conceitos. Contudo, é essencialmente através do tratamento rítmico que estes se distinguem, sendo o ritmo funcional o elemento que vinca a essência do tonalismo, distinguindo-o do seu antónimo.

4. Coexistência de Linguagens

Depois de definimos o tonalismo e o atonalismo como duas linguagens de referência, passamos, como já foi referido, a poder agrupar a partir delas uma outra categoria de linguagens. Desta forma, cada uma destas duas linguagens fundamentais abarca, como é óbvio, várias linguagens de raiz tonal e várias linguagens de raiz atonal, que podem coexistir numa mesma obra.

Existem duas formas essenciais de coexistência de linguagens musicais. Na primeira forma, a coexistência dá-se através da interacção de elementos de sintaxe das linguagens intervenientes. Desta maneira, duas ou mais linguagens diferentes podem coexistir, não enquanto elementos unos, mas de forma fragmentada. Isto significa que a coexistência existe, nesta situação, através da interacção de vários elementos intrínsecos de cada linguagem. Por outro lado, a segunda forma de coexistência dá-se com a junção de blocos de linguagem. Neste caso, várias linguagens podem coexistir numa mesma peça num estado puro, podendo ser sobrepostas, entrepostas, interpoladas ou justapostas. Assim sendo, abordaremos agora dois exemplos de repertório, cada um deles é ilustrativo de uma destas formas de coexistência.

4.1 *Powder Her Face*

Olhemos então para a abertura da ópera *Powder Her Face* do compositor Thomas Adès. Esta abertura é, como seria de se esperar, um elemento fundamental na estrutura global de toda a ópera. Assim sendo, ao longo de toda esta peça, surgem muitos momentos que descendem directamente de material musical apresentado nesta abertura inicial.

A abertura é construída com base numa coexistência simultânea de linguagens musicais de raízes diferente. Esta coexistência de linguagens é, neste exemplo, realizada através de uma linguagem de carácter tonal – neste caso o tango – que é enriquecida com alguns elementos existentes em linguagens de carácter atonal. Por outras palavras, existem alguns elementos de sintaxe atonal que se fundem com elementos de sintaxe tonal do tango, sendo desta forma feita a coexistência de linguagens propriamente dita.

A ópera começa com uma pequena introdução de ímpeto enérgico que prepara o surgimento do primeiro objecto temático. Este é apresentado pela primeira vez no compasso 7 (Ex.1) e surge com um tempo ligeiramente mais lento do que a introdução que o precede. É este objecto temático o momento que introduz a já referida linguagem tonal, claramente identificável como sendo um tango.



Ex.1 *Powder Her Face*, Abertura, compassos 7 – 11

À excepção da harmonia, todos os outros elementos do discurso musical possuem características que são inteiramente típicas do tango. Ao nível da textura, esta linguagem manifesta-se através de um gesto de melodia acompanhada construído a partir de dois blocos estruturais. Um dos blocos é definido por uma apresentação marcada, na qual a melodia é suportada por um acompanhamento com duas camadas, enquanto o outro dos blocos é constituído por um gesto menos vincado, com uma

natureza direccional que tem como função o atingimento de um bloco do primeiro tipo. No âmbito melódico, a natureza do tango é evocada por uma melodia que, tendo um estrutura rítmica e intervalar típica deste idioma, é ainda colorida com vários acordes que a envolvem e valorizam. Por outro lado, no que diz respeito ao ritmo, regular e tonalmente previsível, a essência particular do tango é sublinhada pela forma como este é articulado, o que se traduz na acentuação da última colcheia do compasso na linha do baixo. Finalmente, a própria instrumentação que o compositor utiliza na ópera – principalmente devido à adição de um acordeão e de três clarinetes a um *ensemble* com uma estrutura fundamentalmente orquestral – propicia a que este material seja naturalmente identificado pelo ouvinte como sendo um tango.

A harmonia, no entanto, não contém todas as características que se esperariam desta linguagem específica. Isto acontece porque a progressão harmónica, apesar de ter um padrão que é, no geral, vulgar neste tipo de linguagem, é enriquecida pelo compositor, que lhe introduz diversos elementos estranhos. Quer isto dizer que a progressão que está presente neste exemplo – uma parte de um simples processo de modulação entre sol menor e ré menor – é polvilhada com notas que não se enquadrariam na harmonia desta linguagem num estado puro. Desta forma, alguns acordes que no tango seriam expectáveis como sendo simples tríades diatónicas são, neste caso, ornamentados com notas agregadas que são forasteiras à harmonia esperada. A grande abundância de notas agregadas produz um efeito de distorção do tonalismo, que é, deste modo, parcialmente descaracterizado. Além disso, em alguns momentos, chegam mesmo a ser criadas situações de dissonância que insinuam uma influência harmónica de alguns objectos recorrentes em algumas linguagens do atonalismo, no sentido em que certos agregados que são formados, devido à sua natureza altamente ambígua e, neste contexto, dissonante, são ouvidos como elementos alheios à estrutura tonal. Contudo, essencialmente por razões de proporcionalidade, a conjuntura tonal que está presente neste exemplo é capaz de sobrepor-se aos elementos harmónicos não-tonais e acolhê-los. Neste sentido, e a título de exemplo, podemos dizer que é o contexto harmónico que torna possível que os agregados densos do compasso 11 – um acorde menor com sétima menor e quarta agregada, e um acorde menor com sétima menor e maior – possam ser apreendidos pelo nosso ouvido como tendo uma função de segundo grau da tonalidade de ré menor.

A componente temática presente neste exemplo tem, no entanto, ainda um carácter introdutório que prepara o surgimento de um outro gesto com um cunho mais vincadamente temático. Isto acontece em parte devido ao tipo de discurso existente mas, fundamentalmente, pelo carácter modulante da própria passagem, que atinge a tónica com o surgimento do segundo momento temático no compasso 14 (Ex.2).



Ex2. *Powder Her Face*, Abertura, compassos 14 – 18

Neste outro exemplo, à semelhança do que acontecia com o exemplo anterior, o compositor volta a juntar de novo ao tango alguns elementos que existem em linguagens de carácter atonal. Contudo, desta vez, além de proporcionar cruzamentos no plano harmónico, faz também o mesmo no plano rítmico. Desta forma, o fenómeno da coexistência ganha, obviamente, uma dimensão mais aprofundada, o que se reflecte na música que evidencia, agora, uma maior fusão de elementos de ambas as linguagens.

A harmonia deste exemplo é, desta vez, trabalhada de maneira diferente. Enquanto na primeira vez existia um percurso harmónico relativamente linear que era enriquecido com variados elementos agregados, neste outro exemplo, além desses mesmos elementos, a própria progressão harmónica passa a ser também desvirtuada das características harmónicas que se esperariam num tango. Assim sendo, a progressão tem agora uma componente estrutural mais cromática, comportando encadeamentos atípicos desta linguagem. Por outras palavras, a harmonia passa a compreender um maior grau de imprevisibilidade no seu direccionamento, o que a torna ainda menos identificável como sendo característica do tango. Além disso, a componente melódica é, ainda, definida por um contraponto a duas vozes extremamente cromático. Este elemento enfraquece, também, os traços tonais da harmonia, que é definida de forma mais decisiva por uma camada textural de acompanhamento nos graves da orquestra.

O compositor trata, desta vez, o ritmo de forma diferente, manipulando-o de maneira a que este quase que perca a sua funcionalidade tonal. No entanto, esta não é completamente destruída, existindo por isso uma convivência de parâmetros – quer tonais, quer atonais – que interagem em equilíbrio uns com os outros. Desta forma, podemos considerar que existem dois elementos rítmicos distintos. Por um lado, existe um elemento de ritmo tonal que é definido por uma, já referida, camada textural de acompanhamento. Esta camada incorpora um gesto rítmico que dá corpo a uma *habanera*, o que é um maneirismo altamente típico no tango. Contudo, apesar de a *habanera* surgir intacta no compasso 14, é logo de seguida quebrada e desconstruída, só aparecendo completa posteriormente ao exemplo de cima. Por outro lado, existe, ainda, um segundo elemento de ritmo, desta vez atonal. Este está presente na segunda camada textural, o já referido contraponto a duas vozes, que surge aqui como sendo um gesto melódico composto que está inserido numa textura de melodia acompanhada. Este apresenta uma configuração rítmica rica em quiálteras, alguns ataques articulados de forma não coincidente, uma dissolução das anacruses e uma ambiguidade dos ataques fortes e fracos. Este tipo de discurso rítmico, ainda para mais associado a um objecto melódico, tem, desta forma, uma essência que pode ser, fundamentalmente, considerada com sendo de raiz atonal.

4.2 Sinfonia

Olhemos agora para o terceiro andamento da obra *Sinfonia* de Luciano Berio. Neste andamento o compositor propicia a coexistência de linguagens musicais através da sobreposição, justaposição, interposição e interpolação de diversos tipos de linguagem. Ao contrário do que acontecia no exemplo anterior, desta vez, a coexistência de linguagens não acontece apenas através do cruzamento de elementos de sintaxe. Em vez disso, para além dessa forma de cruzar linguagens surge, também, um novo método, que assenta na utilização de blocos de diferentes linguagens. Este último procedimento é, neste caso, o principal processo que o compositor usa para misturar linguagens

Berio trabalha a partir de excertos ou de fragmentos de um conjunto de célebres obras do repertório da música ocidental. O compositor apropria-se desse material e cria uma estrutura discursiva suportada por contínuas colagens. Desta forma, ao longo do terceiro andamento ouve-se constantemente o *scherzo* da *Sinfonia n.º 2* de Mahler, sendo

o seu percurso interrompido por citações de outros compositores. Sobre esta colagem, vozes amplificadas enunciam fragmentos do romance “*The Unnamable*” de Samuel Beckett e um alto-falante emite textos satíricos concebidos pelo próprio compositor¹⁹.

Ex 3. *Sinfonia*, 3º and., compassos 1-10, sopros

¹⁹ (Ross, 2007, p. 460)

Ex 4. *Sinfonia*, 3º and., compassos 1-10, harpa, teclados, percussão e cor

Ex 5. *Sinfonia*, 3º and., compassos 1-10, cordas

Ex 5. *Sinfonia*, 3º and., compassos 1-10, cordas

Ao considerar a primeira página do terceiro andamento de *Sinfonia* de Luciano Berio (Ex. 3, 4 e 5) podemos, agora, apurar as seguintes obras nela coexistentes:

A. Arnold Schoenberg – *Fünf Stücke* – 4º and., “*Peripetie*”

- B.** Gustav Mahler – *Sinfonia n° 4* – 1° and., “*Bedächtig eilen*”
- C.** Claude Debussy – *La Mer* – 2 and., “*Jeux de vagues*”
- D.** Gustav Mahler – *Sinfonia n° 2* – 3° and., “*Scherzo*”

Nos blocos **A** (Ex. 3 e 5) o compositor utiliza o segundo e o terceiro compasso do quarto andamento da obra *Fünf Orchester*, um arquétipo do expressionismo atonal de Arnold Schoenberg. Desta obra apropria-se de um gesto cromático de semicólcheias em anacruse nos trompetes e trombones, que é acentuado por uma fusa na tuba (no primeiro bloco), e de um acorde agudo e igualmente cromático nas cordas (no segundo bloco). Estes dois elementos são, neste caso, descontextualizados por Berio, que os reordena e integra na sua própria partitura. Ao fazê-lo, incorpora-os entre material que escreve com esse propósito. A articulação da tuba serve de mote a uma articulação semelhante que Berio escreve para toda a orquestra, criando com ela um denso agregado. Depois disso, o gesto em anacruse é enriquecido pelos sopros que, através de notas sustentadas, ecoam um acorde de lá bemol maior de sétima, com segunda e sexta agregadas. Este gesto é depois interpolado pelo segundo bloco **A**, sobre o qual o compositor escreve no coro, no órgão e nos sopros uma variação do agregado de chegada do primeiro bloco (c.2, trompetes e trombones).

Os blocos **B** (Ex. 3, 4 e 5) incorporam agora uma linguagem tonal. Desta vez o material utilizado é um excerto dos compassos iniciais do primeiro andamento da *Sinfonia n° 4* de Gustav Mahler. Estes blocos surgem interpolados pelo primeiro bloco **A** e em sobreposição com o segundo bloco do mesmo tipo. Os dois primeiros blocos **B** são um gesto em ostinato nas flautas e nos sinos, que cessa nas flautas no compasso sete, sendo prosseguido pelos sinos, que alteram a sua natureza para uma acentuação do primeiro tempo de cada compasso. O terceiro bloco **B** (c. 8) surge, por sua vez, com um pequeno motivo melódico que é interposto por um bloco **A** e por um bloco **C**.

No compasso quatro surgem os blocos **C** (Ex. 3, 4 e 5). Estes encarnam uma outra linguagem primordialmente tonal, assumindo, agora, a forma dos primeiros compassos do segundo andamento da obra *La Mer* de Claude Debussy. Estes blocos sobrepõem-se aos dois primeiros blocos **B** e configuram um ímpeto sólido e unitário da música deste compositor. Este gesto apresenta assim um estado praticamente intacto –

exceptuando a harpa, que o compositor altera ligeiramente – conseguindo assim impor-se, captando, de forma inequívoca, a atenção do ouvinte.

O bloco **D** surge no compasso sete e é constituído por um excerto do terceiro andamento da *Sinfonia nº 2* de Gustav Mahler. Este bloco define uma textura de acompanhamento em dó menor a várias camadas, que prepara uma melodia que se inicia em anacruse nos violinos no compasso dez. Este bloco é sobreposto, nas cordas e no órgão, pelo mesmo paradigma harmónico que tinha já surgido no segundo compasso do andamento. Desta forma tem, por um lado, o órgão a tocar um acorde de mi menor e, por outro lado, as cordas a animarem um agregado cromático de Schoenberg, que tinham já surgido no primeiro bloco **A**. A harpa e o piano sobrepõem-se também ao bloco **D**, contudo, fazem-no com um gesto fervilhante que tem raiz no gesto da harpa no bloco **C** no compasso 5. Finalmente, uma tuba sustenta um si bemol que suja, nos graves, o discurso do bloco **D**.

5. Exemplos no Portfólio em Anexo

O portfólio em anexo é representativo da actividade composicional levada ao cabo pelo redactor deste trabalho ao longo dos seus dois anos de Mestrado. Dele, irão ser abordadas três peças. Estas serão, obviamente, olhadas à luz do conceito que temos vindo a abordar, representando métodos de trabalho que são arquétipos manifestados em outras das obras aqui anexadas.

5.1 *Um australopiteco em Paris*

Esta peça, detentora de uma formação invulgar, junta a um efectivo de cinco percussionistas a própria plateia – à partida um público maioritariamente infantil – que intervém em momentos pontuais. A grande forma da obra, relativamente simples, consiste num A-B-A', no qual a secção central, de raiz tonal, é interposta por duas outras secções, ambas com uma linguagem conceptualizada através de um pensamento intervalar bastante cromático e ritmicamente inclinado para a atonalidade. A coexistência de linguagens existe, desta maneira, através da manipulação de blocos de linguagem. Por um lado, como já foi referido, através da interposição formal de dois tipos de idiomas, por outro lado, através de um momento pontual na peça, no qual existe

um jogo de sobreposição entre duas linguagens. Este último momento parte de uma citação da canção *Lucy in the Sky with Diamonds* dos Beatles – um objecto claramente tonal **A** – que é sobreposto a um bloco reexpositivo **B**, um objecto mais afastado da tonalidade no sentido mais intrínseco, e oriundo da primeira secção da peça. Os exemplos 6 e 7 ilustram este momento.

Ex 6. *Um australopiteco em Paris*, compassos 70-74

Ex 7. *Um australopiteco em Paris*, compassos 75-77

A canção dos Beatles, no bloco **A**, surge simulada no glockenspiel e no xilofone na sequência de um crescendo prévio em todo o grupo. Este culmina no momento de maior vigor dinâmico de toda a peça, sendo pontuado por um ataque colectivo no

primeiro tempo do compasso 70 (ex. 6), no qual um balão é ainda rebentado pelo terceiro percussionista. A citação prossegue depois imperturbada com uma textura delineada apenas por uma melodia e pelo seu acompanhamento. A harmonia desta, na tonalidade de fá maior, apresenta alguma subtileza modal. Isto pode ser observado no compasso 71, no qual um quinto grau menor, na segunda inversão, inibe o surgimento da sensível, transformando, desta forma, a da nota mi em mi bemol. Pode ser dado também, como outro possível exemplo deste fenómeno o compasso 73, no qual a harmonia incorpora um quarto grau menor na segunda inversão e com sétima. Este, na tonalidade de fá maior, seria espectável com sendo maior. No que toca ao aspecto rítmico não existem surpresas, sendo o compasso de $\frac{3}{4}$ respeitado de acordo com os requisitos do funcionalismo rítmico tonal.

O bloco **B** materializa-se na marimba e no vibrafone. Estes dois instrumentos definem uma camada de textura a quatro vozes. O gesto comporta entradas progressivas voz a voz, tornando-se, desta forma, numa massa textural. A partir do compasso 76 a textura altera-se, bipartindo-se em dois elementos. O primeiro, um contorno homorítmico, encontra-se no vibrafone e na primeira voz da marimba, e o segundo, uma linha descendente, surge na segunda voz da marimba.

A harmonia deste objecto apresenta um alto grau de cromatismo. A sua base é uma escala cromática descendente na segunda voz da marimba que suporta, nas outras vozes, uma estrutura intervalar com um movimento igualmente cromático e descensional. Este não é, no entanto, estrito, sendo apenas um contorno que, para além de omitir alguns passos da escala cromática, contém também encrostado um motivo melódico na primeira voz da marimba. Este motivo dá, no compasso 76, origem ao, já referido, ímpeto homorítmico nas restantes vozes. Apesar de ter uma base cromática, este bloco suporta, verticalmente, a formação de alguns agregados de terceiras, sextas ou quintas que sugerem, por vezes, pequenos oásis diatónicos. O vigor rítmico desfaz, no entanto, qualquer tipo de sugestão tonal. A irregularidade rítmica constante da linha mais grave impede, através de ataques em tempos fracos do compasso, o desenvolvimento de um percurso rítmico tonalmente funcional. É esta irregularidade da voz mais grave que permite que mesmo no compasso 76, com o surgimento do já falado gesto homorítmico – que apresenta uma estrutura rítmica pontualmente regular, com

pequenas anacruses – se continue a manter uma configuração rítmica sem funcionalidade tonal.

A sobreposição destes dois blocos resulta com o destaque do bloco **A**, que é envolvido pelo bloco **B**. Este fenómeno cria a ilusão de uma aura onírica que paira sob a citação existente no primeiro bloco. Essa aura acaba por contagiar o bloco **A**, levando a que este, posteriormente aos exemplos de cima, acabe por se fundir com o segundo bloco, unificando-se numa só linguagem.

5.2 *Delírio Barroco*

Esta peça, em três andamentos, parte de uma melodia popular alentejana que, sendo um elemento base de concepção, é transversal a toda a obra. Os diversos andamentos apresentam uma estrutura inspirada em formas barrocas. O primeiro, uma abertura, tem raiz na *ouverture* de estilo francês. O segundo, sendo um andamento central, inspira-se na música concertante também desse período. Finalmente, o terceiro andamento manifesta-se num simples coral a quatro vozes. Apesar de todas estas formas terem uma génese conceptual barroca, a maneira como são depois concebidas não segue estritamente as normas dessa linguagem. A abertura, que depois de uma introdução lenta deveria, de acordo com a forma original, prosseguir com uma fuga, é, aqui, reduzida apenas ao momento lento inicial. O andamento central, de ímpeto concertante, não segue estritamente, como seria de se esperar, a forma *ritornello*. O coral apresenta, ainda, um discurso e disposição formais atípicos do barroco. Além disso, para além da estrutura da forma dos andamentos não seguir estritamente os moldes barrocos, o facto de existirem três andamentos organizados desta forma em particular e atípica é, também, outro motivo para destabilização de uma hegemonia barroca que nunca se consegue implementar completamente na peça.

O fenómeno da coexistência de linguagens surge, aqui, através da interacção de elementos de sintaxe de duas linguagens distintas. Essas linguagens são, neste caso, duas linguagens diferentes com raiz no tonalismo. Ou seja, dá-se a interacção entre alguns elementos de uma linguagem de matriz barroca com outros elementos de uma linguagem harmonicamente próxima do impressionismo francês. Definir com exactidão a segunda linguagem interveniente não é fácil, uma vez que todos os elementos

sintáticos dizem respeito a idiomas com raiz na mesma linguagem fundamental, o tonalismo. A harmonia e a sutileza tímbrica são, aqui, os aspectos que acolhem a partilha de elementos de sintaxe entre as duas linguagens. Sendo que os elementos com a potencialidade de denunciar de forma mais evidente o carisma idiomático de uma linguagem – o ritmo e a textura – se manifestam, nesta soma de elementos de sintaxe, no lado da linguagem barroca. Isto torna muito difícil classificar com exactidão a segunda linguagem interveniente.

Ex 8. *Delírio Barroco*, 1º and., compassos 13-16

O exemplo 8 mostra um momento central do primeiro andamento da peça. Este ilustra um final de frase na flauta e no primeiro violino, que coincide com um início de frase no segundo violino, viola e violoncelo. A textura começa por definir um padrão imitativo, sendo o gesto inicial do segundo violino e da viola imitado, no compasso 14, pelo segundo violino e pela flauta. A imitação é depois seguida pelo surgimento de um discurso de matriz sequencial no compasso 15. Este desenvolve-se em três planos: no primeiro plano salienta-se um gesto melódico executado pela flauta e pelo primeiro violino; no segundo plano, no segundo violino e na viola, uma camada intermédia com maior velocidade rítmica; finalmente surge no violoncelo, no terceiro plano, uma linha com função de baixo.

Ritmicamente existe, em todos os momentos, um discurso fundamentalmente barroco. O compasso de 4/4 é respeitado, havendo sempre linearidade e regularidade

rítmica em acordo com a matriz desta linguagem. Além disso, um motivo pontuado e marcado, ornamentado com um trilo, surge como um maneirismo altamente típico que é recorrente ao longo de todo o andamento. A harmonia, no entanto, acolhe, como já foi referido, a coexistência de elementos de sintaxe de duas linguagens diferentes. Esta manifesta-se, não de forma constante, mas através de momentos pontuais de destabilização do discurso barroco. Assim sendo, é propiciada a existência de alguns redutos de linguagem barroca no estado puro, que são depois intercalados com outros momentos em que esta sofre a influência de elementos de um tonalismo mais alargado. No exemplo 8 pode ser observado esse mesmo fenómeno. Existe primeiramente, no compasso 13, um pequeno oásis de uma linguagem estritamente barroca, no qual a textura, típica do idioma, incorpora uma pedal tónica na tonalidade de si menor que suporta o encadeamento de tónica-dominante-tónica. Este momento precede o surgimento de um novo estágio discursivo. A partir daqui, desenvolve-se, finalmente, a coexistência entre a linguagem anterior e um tonalismo mais alargado. Isto dá origem ao surgimento de acordes e encadeamentos com um carácter linguisticamente ambíguo. Exemplo disto é o aparecimento, no terceiro tempo do compasso 14, de um acorde de fá suspenso menor com sétima (quinto grau menor). Este resolve, num encadeamento de segunda menor, para um acorde de quinto grau maior, descido meio-tom, com sétima, nona e com sexta agregada. A juntar a este tipo de deturpações harmónicas junta-se, ainda, no plano tímbrico, a utilização de um efectivo instrumental sem tradição barroca. Este permite que a flauta e o primeiro violino se envolvam constantemente num gesto melódico em terceiras, o que, entre estes dois instrumentos solistas, é, também, uma acção pouco comum no contexto do Barroco.

O resultado desta forma de coexistência de elementos sintáxicos resulta, obviamente, na percepção directa, porém distorcida, da linguagem predominante. Esta é reconhecida, contudo, em certos momentos são sugeridas interferências harmónicas que poderão ser conotadas com algumas linguagens tonais do início séc. XX.

5.3 Não se ganha, não se paga!

Esta obra, com a função de servir uma peça de teatro homónima, incorpora um total de 21 intervenções que acompanham a acção em palco. Esses momentos são, como é óbvio, ilustrativos do desenrolar dos acontecimentos dramáticos. A coexistência de

linguagens musicais dá-se, neste caso, através manipulação de blocos de linguagem. Contudo, desta vez, essa manipulação é feita através da utilização de diferentes idiomas ao longo das várias intervenções musicais. Isto permite ainda que, em algumas situações, se assista à ligação entre determinada linguagem e determinados eventos ou personagem.

Apesar da multiplicidade linguística existe, como elo de unificação, uma linguagem tonal de referência neo-clássica, que surge maioritariamente ao longo da peça. Existe ainda, um motivo melódico a ela associado que se propaga, em algumas ocasiões, a outros andamentos com outras linguagens distintas.



Ex 9. *Não se ganha, não se paga!*, primeira intervenção, compassos 19-22

O exemplo anterior ilustra, no compasso 20, no clarinete, o motivo melódico, bem como o idioma referidos anteriormente. A textura cria um discurso de melodia acompanhada, no qual, o piano, através de um acompanhamento sincopado suporta o fulgor melódico do clarinete. É sugerida a tonalidade de si bemol menor, porém, esta não se estabelece diatonicamente intacta, havendo algumas subtilezas cromáticas. Exemplo disto é a progressão harmónica existente no primeiro e segundo tempos do segundo compasso, no qual um acorde de primeiro grau, sem terceira e com sétima, se encadeia, através de um salto de quinta diminuta no baixo, num acorde cromático de segundo grau maior, com sétima e na segunda inversão. A terceira do acorde de tónica surge, pela primeira vez, no acorde seguinte, no terceiro tempo do mesmo compasso. O exemplo 9 define, desta maneira, um tom cómico e jocoso que ilustra o ambiente geral que paira ao longo de toda peça de teatro.



Ex 10. *Não se ganha, não se paga!*, décima nona intervenção, compassos 1-3

O exemplo 10 ilustra o mesmo motivo melódico anterior, porém, agora, inserido numa linguagem diferente. Desta vez estamos perante um idioma de raiz atonal, definido por uma textura imitativa e contrapontística. A desvinculação da tonalidade é conseguida através da sobreposição melódica continua de motivos, cada um definidor de um pólo harmónico. Esta multiplicidade de pólos invalida que nenhum se destaque, criando-se, desta forma, uma entropia que resulta num discurso fundamentalmente atonal. Este momento ilustra, desta forma, a entrada em cena de um personagem insano e caótico.

Ex 11. *Não se ganha, não se paga!*, décima segunda intervenção, compassos 15-18

O exemplo 11 mostra um excerto da décima segunda intervenção musical. Desta vez, existe a omissão do motivo melódico abordado nos exemplos anteriores. A

linguagem, de raiz atonal, é definida por um pensamento textural. Assim sendo, é criado um discurso assente em *clusters*, *glissandos*, multifónicos e trilos que, com o auxílio de dinâmicas amplas, sugerem um gesto bruto e direccionado. Este momento ilustra uma cena na qual se dá a colisão de dois grandes camiões.

Apesar de existirem aqui diferentes linguagens em diferentes andamentos, é conseguida alguma unidade na obra através da partilha de material musical. Quando isso não acontece, a associação de uma certa linguagem a um determinado evento em cena é compreendida pelo ouvinte, o que a torna natural e inteligível.

6. Conclusão e Reflexão

Com este trabalho procurou compreender-se o conceito da coexistência de linguagens musicais e a forma como este pode ser aplicado na composição.

Podemos concluir que existem duas formas fundamentais de coexistência de linguagens. Por um lado, através da manipulação de blocos de linguagem. Esses blocos abarcam, cada um, uma linguagem distinta, possibilitando que estas interajam através de processos como a sobreposição, interpolação ou justaposição. Por outro lado, através da interacção de elementos de sintaxe de várias linguagens. Isto significa que a interacção é promovida pela influência recíproca de objectos sintáxicos de vários idiomas, gerando-se, assim, um produto final com traços de cada uma das suas linguagens primordiais. Ambas as formas de coexistência levantam questões que devem ser ponderadas aquando do seu uso.

A primeira forma de coexistência linguística traz-nos, essencialmente, a problemática da unidade na obra. Por estarmos a lidar com várias linguagens em bruto torna-se difícil manter uma consistência discursiva. Desta forma, para que esta seja conseguida, é necessário criar um fio condutor vertical a toda a peça. Isto pode ser feito através de formas tão distintas como: a incorporação dos blocos de linguagem numa outra linguagem base, que serve como argamassa unitária, como faz Berio na sua *Sinfonia*; a apresentação fugaz de um objecto propositadamente estranho, que acaba por se fundir com a linguagem que o acolhe, como acontece na peça *Um australopiteco em*

Paris; e através da partilha melódica/motívica e da associação extra-musical, como acontece na obra *Não se ganha, não se paga!*.

A segunda forma de coexistência levanta-nos um problema menos imediato. Neste caso, o próprio conceito tem de ser cuidadosamente ponderado para que se possa pô-lo em prática de forma totalmente consciente. Isto acontece porque é possível argumentar-se que o objecto final não é uma fusão de elementos de sintaxe de várias linguagens, mas sim uma linguagem própria e emancipada. Ambas as posições podem estar certas, dependendo da forma como se aborda a questão. Neste sentido, podemos olhar para o produto final como um todo, ignorando, assim, as contaminações linguísticas, ou olhá-lo com foco na parte, encontrando, desta forma, os vários elos de coexistência. Esta dupla perspectiva pode aplicar-se a qualquer linguagem musical. A título de exemplo, podemos considerar o idioma clássico e olhá-lo destas duas formas. Se atentarmos ao todo vamos apreende-lo como uma entidade particular e una que nos é identificável, porém, se nos focarmos na parte encontraremos elementos advenientes de linguagens suas antecessoras, como por exemplo a linguagem barroca. Esta segunda perspectiva torna-se possível pois não existem linguagens musicais estanques, uma vez que todas as linguagens partilham, de uma forma mais ou menos evidente, objectos comuns umas com as outras. Para que a coexistência de elementos sintáxicos se faça sentir de forma mais eficaz poderá ser necessário ter os seguintes cuidados: por um lado, confrontar elementos de sintaxe de linguagens cronologicamente distantes, o que permite uma maior disparidade sintáctica; por outro lado, permitir que existam momentos em que se vislumbrem pequenos oásis de uma das linguagens no estado puro, de modo a que esses redutos contrastem com os momentos em que existe, de facto, interacção sintáctica. Estes cuidados poderão, assim, dar mais força à sugestão de coexistência de elementos de sintaxe de diferentes idiomas.

Este trabalho abordou o tema proposto e mostrou, através de exemplos concretos, a sua aplicação na prática musical. Responderam-se a algumas questões, no entanto, também se levantaram outras. Considera-se por isso que este é apenas um meio e não o fim, havendo ainda espaço para levar a análise deste conceito a outro nível.

7. Bibliografia

- Adorno, T. W. (1998). *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso, p. 1-2.
- Babbitt, M. (1950). Review of Schoenberg et son école and Qu'est-ce que de la musique de douze sons? by René Leibowitz. *Journal of the American Musicological Society*, p. 57-60.
- Bernstein, L. (1976). *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press, p.153.
- Bloch e Trager. (1942). *Outline of Linguistic Analysis*. Baltimore: Linguistic Society of America, p. 5.
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, p. 13-21.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of the Taste*. London: Routledge, p. 11-18.
- Burkholder, J. P. (26 Jul. 2010). Quotation. *Grove Music Online*.
- Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton, p. 13.
- Cooke, D. (1963). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, p. 168-211.
- Hall, R. (1968). *An Essay on Language*. Philadelphia e New York: Chilton Books, p. 258.
- Hyer, B. (6 Jun. 2010). Tonality. *Grove Music Online*.
- Lyons, J. (1981). *Language and linguistics: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 8.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, p. 13.
- Pasler, J. (Jul. 26, 2010). Postmodernism. *Grove Music Online*.
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sapir, E. (1941). *Language: An introduction to the study of speech*. Echo Library, p. 4.
- Schoenberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. California: Belmont Music Publishers, p. 66.
- Scruton, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. Gloucestershire: Clarendon Press; New Ed edition, p. 352.

Portfólio

Mestrado – 1º e 2º Ano

Tiago de Sousa Derriça

Seis Bibelots

Para oboé, clarinete, saxofone alto e fagote

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Seis Bibelots

Para oboé, clarinete, saxofone alto e fagote

Seis Bibelots

I

Tiago de Sousa Derriça

Allegro

The musical score is divided into three systems, each with four staves for Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.), Alto Saxophone (Sx.), and Bassoon (Fg.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature changes from 3/4 to 4/4 at the first measure line. The first system includes dynamic markings *ff* *pesante* and *mp*. The second system includes a triplet marking '3' and dynamic markings *ff* and *mp*. The third system includes a quintuplet marking '5' and dynamic markings *ff* and *mp*. The woodwinds enter in the second measure with a melodic line marked *p*, while the bassoon plays a rhythmic accompaniment.

2
7

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

9

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mf

mf

mf

f

11

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

f

mp poco a poco dim.

mp poco a poco dim.

mp poco a poco dim.

mp

14

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

pppp

pppp

pppp

II

Allegro moderato

Allegro moderato

Oboé

Clarinete em Sib

Saxofone Alto

Fagote

mf *leggiere*

f *mp*

f *mp*

f *mp*

4

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

7

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

f *mf*

mf

mf

4
10

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mf

mp

mp

mf

mp

13

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mf

mp

mp

16

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

f

mf

mf

mf

19

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

rall.

III

Allegretto grazioso

Woodwind section score (Oboe, Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Bassoon) in 4/4 time, marked *Allegretto grazioso*. The score is divided into three systems.

System 1: Oboe and Bassoon play a melody with triplets, starting with a *p* (piano) dynamic. Clarinet in Bb and Alto Saxophone enter in the second measure with a *p* dynamic. The Oboe and Bassoon continue with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

System 2: The woodwinds continue the melody with various dynamics and articulations. The Oboe and Bassoon play with a *p* dynamic, while the Clarinet and Saxophone play with a *mf* dynamic. The Bassoon also has a *p* dynamic section.

System 3: The woodwinds continue the melody with various dynamics and articulations. The Oboe and Bassoon play with a *mf* dynamic, while the Clarinet and Saxophone play with a *ff* (fortissimo) dynamic. The Bassoon also has a *ff* dynamic section.

IV

Vivace

Oboé

Clarinete em Sib

Saxofone Alto

Fagote

f

mf *semplice*

5

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mp

mp

mp

mp

9

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

13

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

16

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

f

f

f

f

f

20

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mf

mf

mf

mf

f

f

f

24

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mp

mp

mp

mp

V

Moderato espressivo

Oboé *p quasi religioso*
 Clarinete em Sib
 Saxofone Alto
 Fagote

5

Ob. *p*
 Cl. *p*
 Sx. *p*
 Fg. *p*

9

Ob. *mp*
 Cl. *mp*
 Sx. *mf*
 Fg. *mf*

3

10

12

Ob.

Cl..

Sx.

Fg.

mp cantabile

p

p

16

Ob.

Cl..

Sx.

Fg.

p

20

Ob.

Cl..

Sx.

Fg.

mf cantabile

mf

mf

23

Ob.

Cl..

Sx.

Fg.

mp dim.

dim.

dim.

dim.

p

p

p

p

VI

Moderato

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Alto Saxophone (Sx.), and Bassoon (Fg.).

System 1 (Measures 4-6): The Oboe and Clarinet play a continuous eighth-note pattern. The Alto Saxophone enters in measure 5 with a half-note melody. The Bassoon plays a half-note accompaniment. Dynamics include *mp* for the Oboe and Clarinet, and *mf dolce* for the Saxophone.

System 2 (Measures 7-9): The Oboe and Clarinet continue their eighth-note pattern. The Alto Saxophone plays a half-note melody. The Bassoon plays a half-note accompaniment. Dynamics include *mf dolce* for the Saxophone and *mp* for the Bassoon.

System 3 (Measures 10-12): The Oboe plays a half-note melody. The Clarinet and Alto Saxophone play a continuous eighth-note pattern. The Bassoon plays a half-note accompaniment. Dynamics include *mp* for the Saxophone and *mf dolce* for the Clarinet.

12

10

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mp

mf dolce

13

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

mf cresc.

mp cresc.

cresc.

mf cresc.

16

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

f *mf*

mf

mf *f*

f *mf*

19

Ob.

Cl.

Sx.

Fg.

Parábola

Para violoncello e ensamble de sopros

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Parábola

Para violoncelo e ensemble de sopros

Parábola

Tiago de Sousa Derriça

Moderato Cantabile

Flautas 1 e 2

Oboé

Clarinetes em Si^b 1 e 2

Fagote

Violoncelo

This musical score system includes staves for Flautas 1 e 2, Oboé, Clarinetes em Si^b 1 e 2, Fagote, and Violoncelo. The Oboé part begins with a melodic line marked *mp*. The Clarinetes and Fagote parts enter with a rhythmic pattern marked *p lontano*. The Flautas and Violoncelo parts are currently silent.

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

This musical score system continues the instrumentation from the first system, adding a second Flute (Fl. 2), a second Clarinet (Cl. 2), and a Viola (Vlc.). The Oboé part continues its melodic line. The Clarinet parts continue their rhythmic pattern. The Flute and Viola parts are currently silent.

8

1 Fl. 1

2 Fl. 2

Ob.

2 Cl. 1

2 Cl. 2

Fg.

Vlc.

3/4

3/4

3/4

11

1 Fl. 1

2 Fl. 2

Ob.

2 Cl. 1

2 Cl. 2

Fg.

Vlc.

4/4

4/4

2/4

4/4

mp

p

p dolce

14

1 Fl.

2

Ob.

2 Cl.

2

Fg.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 14, 15, and 16 in 4/4 time. Measure 14: Flute 1 has a whole rest. Flute 2 plays a half note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), then a half note D5. Oboe plays a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4. Clarinet 1 plays a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4. Clarinet 2 has a half rest. Bassoon plays a half note G2. Violoncello has a whole rest. Measure 15: Flute 1 has a whole rest. Flute 2 plays a half note D5, followed by a half note E5, then a half note F5. Oboe plays a half note A4, followed by a half note B4, then a half note C5. Clarinet 1 plays a half note C5, followed by a half note D5, then a half note E5. Clarinet 2 plays a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4. Bassoon has a whole rest. Violoncello has a whole rest. Measure 16: Flute 1 has a whole rest. Flute 2 plays a half note G5, followed by a half note A5, then a half note B5. Oboe plays a half note D5, followed by a half note E5, then a half note F5. Clarinet 1 has a whole rest. Clarinet 2 plays a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4. Bassoon has a whole rest. Violoncello has a whole rest.

17

1 Fl.

2

Ob.

2 Cl.

2

Fg.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 17, 18, and 19 in 2/4 time. Measure 17: Flute 1 has a whole rest. Flute 2 plays a half note G4. Oboe plays a half note G4. Clarinet 1 plays a half note G4. Clarinet 2 has a half rest. Bassoon has a whole rest. Violoncello has a whole rest. Measure 18: Flute 1 has a whole rest. Flute 2 plays a half note A4. Oboe plays a half note A4. Clarinet 1 plays a half note A4. Clarinet 2 has a half rest. Bassoon has a whole rest. Violoncello has a whole rest. Measure 19: Flute 1 has a whole rest. Flute 2 plays a half note B4. Oboe plays a half note B4. Clarinet 1 has a whole rest. Clarinet 2 plays a half note G4. Bassoon plays a half note G2. Violoncello has a whole rest.

20

1 Fl. *mp* *mf*

2 Fl. *mp*

Ob. *mp*

2 Cl. *mp*

2 Cl. *mp*

Fg.

Vlc.

23

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

rit.

26

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

a tempo

29

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

mp

mf solo

[illegible]

35

1 Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

*rit.**a tempo*

38

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

mp

mf

mp

f

41

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

44

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

47

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

56

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

mf

mp

Fg.

Vlc.

mp

3

3

3

3

3

3

3

3

60

1

Fl.

2

Ob.

<mf

2

Cl.

mp

Fg.

Vlc.

<mf

mp

3

3

3

3

3

3

3

3

[illegible]

66

1 Fl. 1

2 Fl. 2

Ob.

2 Cl. 1

2 Cl. 2

Fg.

Vlc.

The image shows a musical score for measures 66, 67, and 68 of 'The Swan' from Swan Lake. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon (Fg.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Measure 66 starts with a key signature change to one flat. Flute 1 has a whole rest. Flute 2 plays a continuous eighth-note melody. Oboe has a whole note chord. Clarinet 1 and 2 have whole notes. Bassoon has a whole note. Violoncello has a triplet of eighth notes. Measure 67 continues the flute and woodwind parts. Measure 68 concludes the passage with a key signature change to two flats (C major or D minor).

rit.

69

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

a tempo

72

1 Fl. *mp*

2 Fl.

Ob. *f*

2 Cl. *mf*

2 Cl. *mf*

Fg. *mp*

Vlc. *f*

mp

f

mf

mf

mp

f

75

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

78

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

p

mp

mp

p

mf

84

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

The image shows a page of a musical score for measures 84, 85, and 86. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. Measure 84 features a complex flute melody with many sixteenth notes, while the other instruments play sustained notes or simple rhythmic patterns. Measure 85 continues the flute melody with more sixteenth notes. Measure 86 shows the flute playing a series of eighth notes, while the other instruments play sustained notes. The score is written in a standard musical notation style with a large staff for each instrument and a common staff for the strings.

87

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

mp

p

p

mp

90

1

Fl.

2

Ob.

mp cresc.

2

Cl.

p cresc.

p cresc.

Fg.

Vlc.

p cresc.

mp cresc.

mp cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

mp cresc.

93

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

93

94

95

96

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

96

97

98

99

1 Fl. 1

2 Fl. 2

Ob.

2 Cl. 1

2 Cl. 2

Fg.

Vlc.

rit. *a tempo*

102

1 Fl. 1

2 Fl. 2

Ob.

2 Cl. 1

2 Cl. 2

Fg.

Vlc.

mf *mp* *f* *p* *mf*

lontano

105

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

mp *lontano*

f

mf

108

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

111

Fl. *mf*

Ob. *f*

Cl. 2

Fg.

Vlc.

114

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. 2

Fg.

Vlc. *cresc.*

117

1 Fl.

2

Ob.

2 Cl.

2

Fg.

Vlc.

rit.

120

1 Fl.

2

Ob.

2 Cl.

2

Fg.

Vlc.

a tempo

123

1 Fl. *p lontano*

2 Fl.

Ob.

2 Cl. *mf*

2 Cl. *mf*

Fg. *mp*

Vlc. *f*

123 124 125

126

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl. *mf*

2 Cl. *mf*

Fg.

Vlc.

126 127 128

129

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

Measure 129: Flute 1 has a rest. Flute 2 plays a melodic line. Oboe has a rest. Clarinet and Bassoon play triplet patterns. Violoncello has a melodic line with triplets.

Measure 130: Flute 1 has a rest. Flute 2 continues its melodic line. Oboe has a rest. Clarinet and Bassoon continue their triplet patterns. Violoncello continues its melodic line with triplets.

Measure 131: Flute 1 plays a melodic line. Flute 2 has a rest. Oboe has a rest. Clarinet and Bassoon continue their triplet patterns. Violoncello has a melodic line with triplets.

132

1

Fl.

2

Ob.

2

Cl.

2

Fg.

Vlc.

Measure 132: Flute 1 plays a melodic line. Flute 2 has a rest. Oboe has a rest. Clarinet and Bassoon play triplet patterns. Violoncello has a melodic line with triplets.

Measure 133: Flute 1 has a rest. Flute 2 plays a melodic line. Oboe has a rest. Clarinet and Bassoon continue their triplet patterns. Violoncello continues its melodic line with triplets.

Measure 134: Flute 1 has a rest. Flute 2 continues its melodic line. Oboe has a rest. Clarinet and Bassoon continue their triplet patterns. Violoncello continues its melodic line with triplets.

*rit.**a tempo*

135

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

mp

f

mf

mf

mp

ff

138

1 Fl.

2 Fl.

Ob.

2 Cl.

2 Cl.

Fg.

Vlc.

mp

141

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg.

Vlc.

144

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg.

Vlc.

mf

mf

Sonata

Para saxofone alto e piano

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Sonata

Para saxofone alto e piano

Esta peça é dedicada aos saxofonistas Diana Catarino e Hélder Alves e ao pianista Cândido Fernandes.

SONATA

para Saxofone e Piano

I. Scherzo ao Sol

Tiago de Sousa Derriça

Allegro

Saxofone Alto

mf molto energico

Piano

mp molto energico

Sx.A.

3

slap

f

Pno.

3

ord.

5

mf

f mp

mp

The musical score is written for Saxophone Alto and Piano. It begins with a tempo marking of 'Allegro'. The first system shows the Saxophone Alto part starting with a rest, followed by a melodic line marked 'mf' and 'molto energico'. The Piano part starts with a rhythmic pattern marked 'mp' and 'molto energico'. The second system shows the Saxophone Alto part with a triplet of eighth notes, followed by a melodic line marked 'f'. The Piano part continues with a rhythmic pattern. The third system shows the Saxophone Alto part with a melodic line marked 'mf', followed by a melodic line marked 'f mp'. The Piano part continues with a rhythmic pattern marked 'mp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is for Saxophone A (Sx.A.) and Piano (Pno.), spanning measures 7 to 16. The score is divided into four systems, each containing a staff for Sx.A. and a grand staff for Pno. (treble and bass clefs).

Measure 7: Sx.A. begins with a melodic line marked *f* (forte) and *slap*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 8: Sx.A. continues with a melodic line marked *mp* (mezzo-piano). The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 9: Sx.A. begins with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 10: Sx.A. continues with a melodic line marked *mp*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 11: Sx.A. begins with a melodic line marked *mf*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 12: Sx.A. continues with a melodic line marked *mp*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 13: Sx.A. begins with a melodic line marked *f*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 14: Sx.A. continues with a melodic line marked *f*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 15: Sx.A. begins with a melodic line marked *f*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Measure 16: Sx.A. continues with a melodic line marked *f*. The Pno. accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Dynamic markings: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo).

Performance instructions: *slap*, *ord.* (order).

Sx.A. 16 *mp* *mf*

Pno. 16 *mp*

Sx.A. 18 *f* *slap*

Pno. 18 *f*

Sx.A. 20 *ord.* *mf*

Pno. 20 *f mp*

Sx.A. 22 *slap* *f* *ord.* *mp*

Pno. 22 *f mp* *mf*

24

Sx.A.

Pno.

mf *mp*

f *mf*

26

Sx.A.

Pno.

f *mf*

mp

f *mp*

28

Sx.A.

Pno.

f *mp*

mf *p*

30

Sx.A.

Pno.

mf *f*

mf

The musical score is written for Saxophone A (Sx.A.) and Piano (Pno.). It consists of four systems, each containing two staves. The first system (measures 24-25) shows the Sx.A. staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and then a series of sixteenth notes. The Pno. staff has a complex accompaniment with many accidentals. Dynamic markings include *mf* and *mp* for the Sx.A. and *f* and *mf* for the Pno. The second system (measures 26-27) continues the melodic development in the Sx.A. staff, with the Pno. staff providing a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* and *mf* for the Sx.A., and *mp* for the Pno. The third system (measures 28-29) shows a change in the Pno. accompaniment, with dynamic markings of *mf* and *p*. The fourth system (measures 30-31) concludes the passage with a final melodic flourish in the Sx.A. staff and a sustained accompaniment in the Pno. staff, marked with *mf* and *f*.

Sx.A. 32 *slap* *ord.* *mp* *mp*

Pno. 32 *p*

Measures 32-35. Saxophone A (Sx.A.) and Piano (Pno.) parts. Measures 32-33 are in 4/4 time, measure 34 is in 3/4 time, and measure 35 is in 4/4 time. Sx.A. has a 'slap' marking at measure 33 and 'ord.' at measure 34. Dynamics include *mp* and *p*.

Sx.A. 34 *slap* *ord.* *f* *f*

Pno. 34 *f*

Measures 34-35. Saxophone A (Sx.A.) and Piano (Pno.) parts. Measures 34-35 are in 4/4 time. Sx.A. has a 'slap' marking at measure 34 and 'ord.' at measure 35. Dynamics include *f*.

Sx.A. 36

Pno. 36

Measures 36-37. Saxophone A (Sx.A.) and Piano (Pno.) parts. Measures 36-37 are in 4/4 time. Sx.A. has a 'slap' marking at measure 36 and 'ord.' at measure 37. Dynamics include *f*.

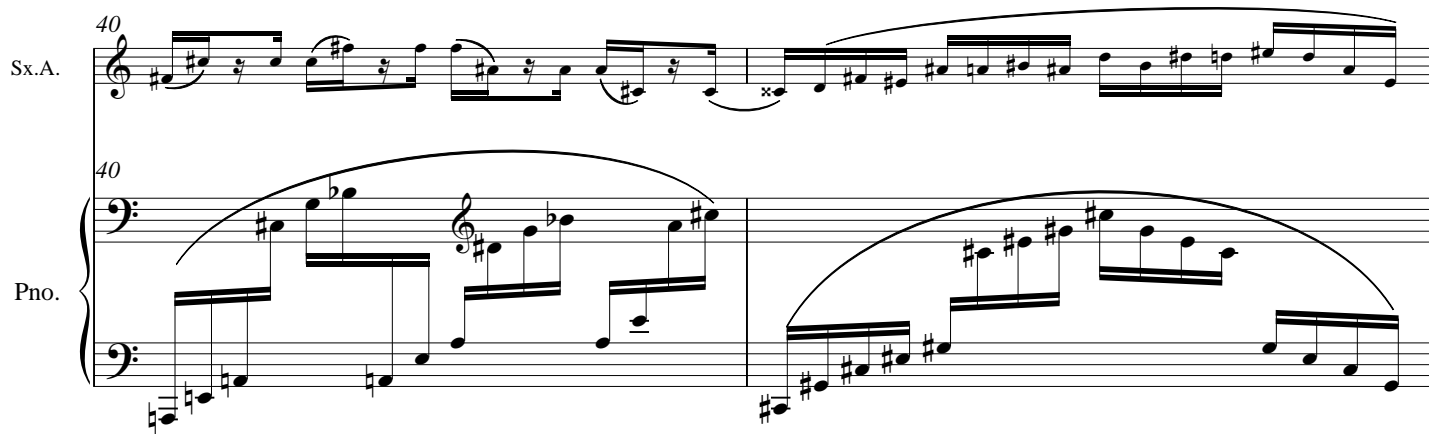
Sx.A. 38 *mf*

Pno. 38 *mf*

Measures 38-39. Saxophone A (Sx.A.) and Piano (Pno.) parts. Measures 38-39 are in 4/4 time. Sx.A. has a 'slap' marking at measure 38 and 'ord.' at measure 39. Dynamics include *mf*.

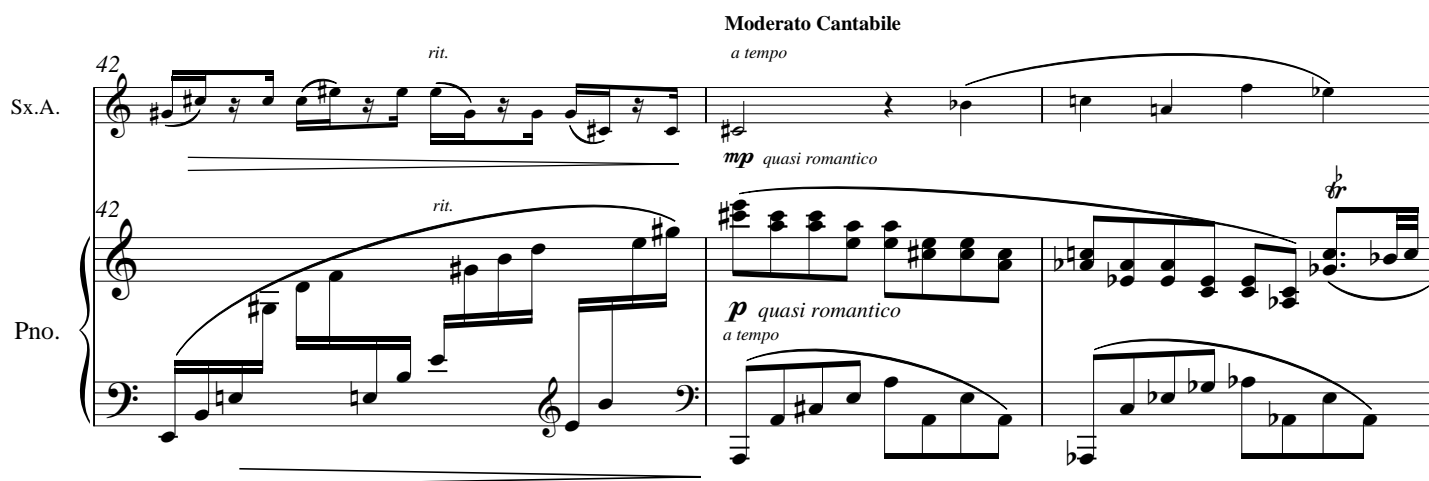
Sx.A. 40

Pno. 40



Sx.A. 42 *rit.* **Moderato Cantabile** *a tempo*

Pno. 42 *rit.* *mp quasi romantico* *p quasi romantico a tempo*



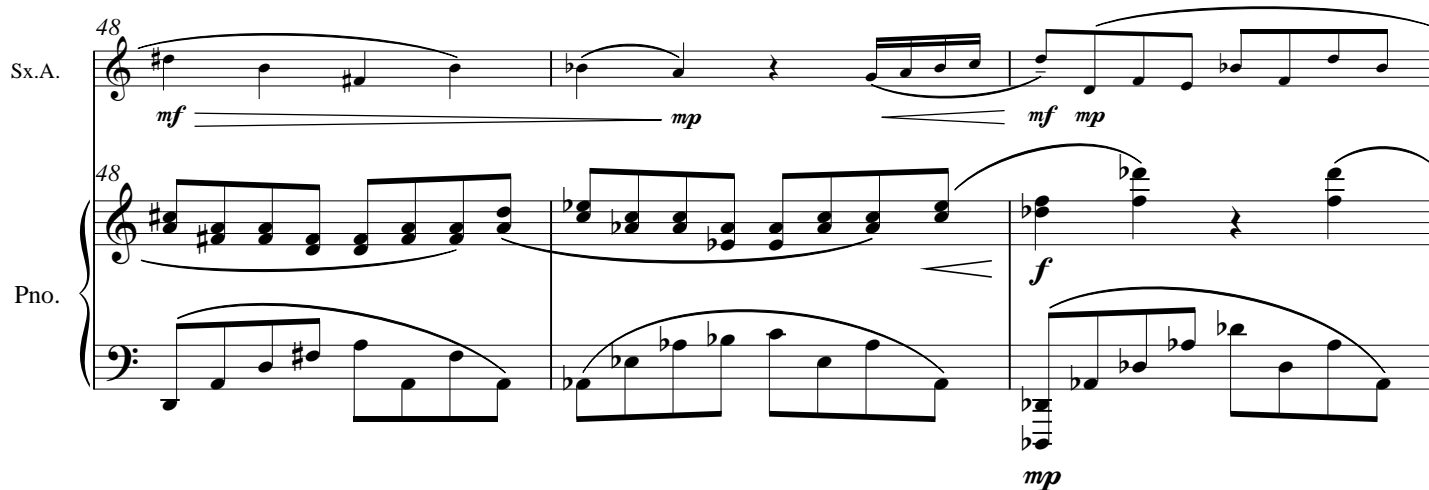
Sx.A. 45

Pno. 45



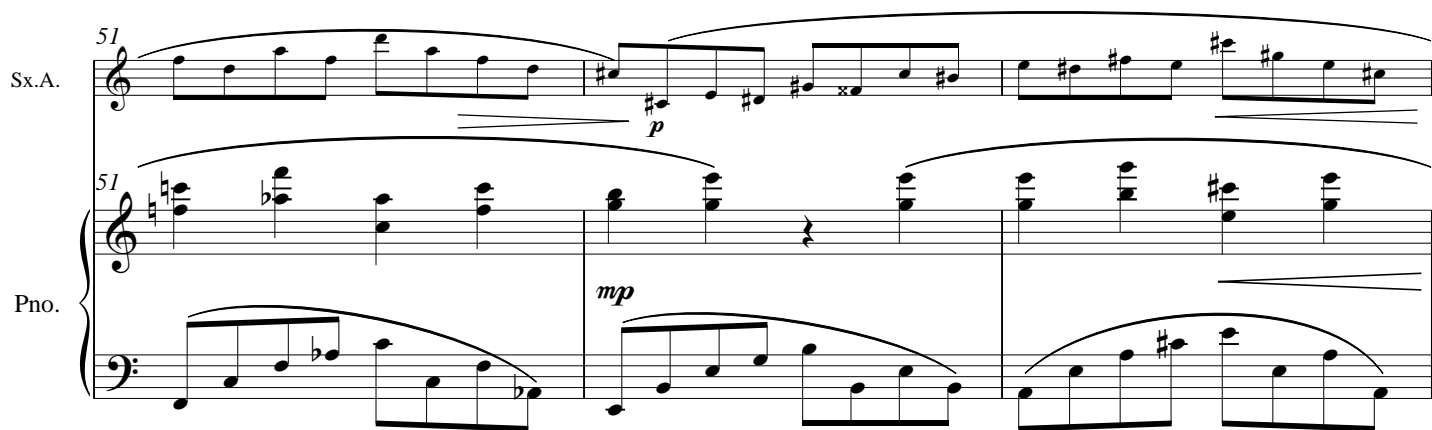
Sx.A. 48 *mf* *mp* *mf mp*

Pno. 48 *f* *mp*



Sx.A. 51 *p*

Pno. 51 *mp*



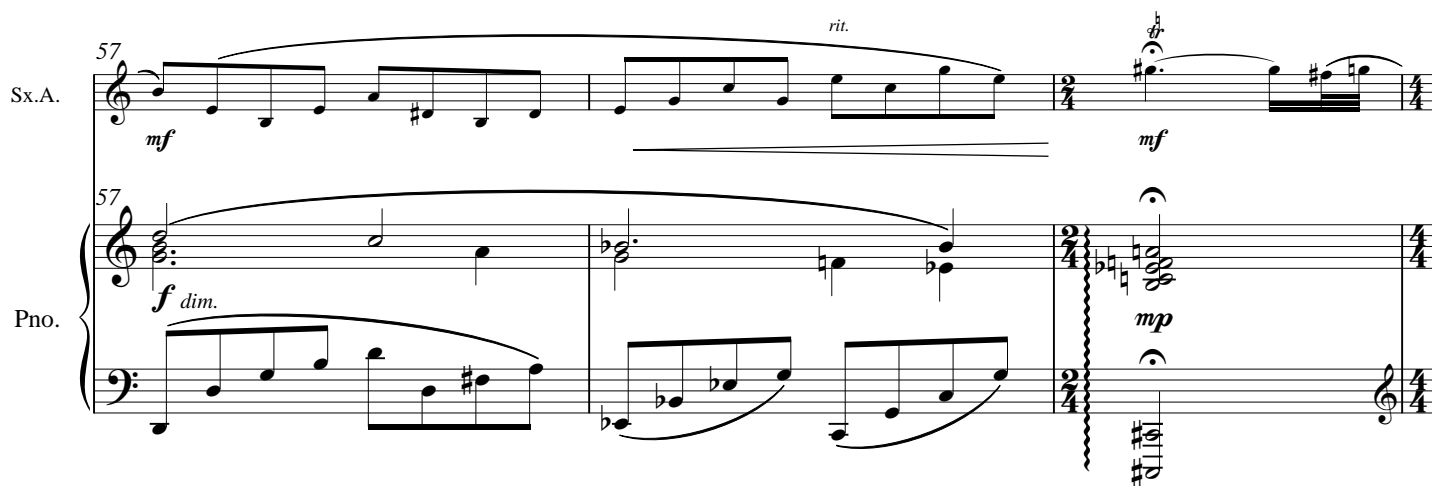
Sx.A. 54 *mp cresc.*

Pno. 54 *mf cresc.*




Sx.A. 57 *mf* *rit.* *mf*

Pno. 57 *f dim.* *mp*



Sx.A. 60 *Allegro* *mf molto energico*

Pno. 60 *mp molto energico*



62

Sx.A.

Pno.

slap

f

64

Sx.A.

Pno.

ord.

mf

f mp

mp

66

Sx.A.

Pno.

slap

f

ord.

mp

f mf

mp

68

Sx.A.

Pno.

mf

mp

mp

mf

The musical score is for Saxophone A (Sx.A.) and Piano (Pno.). It consists of four systems of staves, each containing two staves. The first system (measures 62-64) shows Sx.A. with a melodic line and Pno. with a complex rhythmic accompaniment. The second system (measures 64-66) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 66-68) features a 'slap' marking on the Sx.A. staff and a 'ord.' (order) marking on the Pno. staff. The fourth system (measures 68-70) shows the final measures of the excerpt. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The score is written in 3/4 time and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

Sx.A. 70 *mf* *mp* *mf* slap

Pno. 70 *mp* *cresc.*

Sx.A. 72 *ord.* *slap* *f* *ord.*

Pno. 72 *f*

Sx.A. 75 *mp* *mf*

Pno. 75 *mp*

Sx.A. 77 *f* slap

Pno. 77

Sx.A. 79 *ord.*
mf

Pno. 79 *f mp*

Sx.A. 81 *slap*
f mp

Pno. 81 *f mp*
mf

Sx.A. 83 *mf mp*

Pno. 83 *f mf*

Sx.A. 85 *f mf*

Pno. 85 *mp*
f mp

Sx.A. 87 *f* *mp*

Pno. 87 *mf* *p*

Sx.A. 89 *mf* *mp* *cresc.*

Pno. 89 *cresc.*

Sx.A. 91

Pno. 91

Sx.A. 93 *ff*

Pno. 93 *ff*

II. Canção da Noite

Libero

The musical score for "II. Canção da Noite" by Libero is presented in three systems. Each system consists of a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is characterized by dense, complex chordal textures, often labeled as "cluster".

System 1: The piano staff begins with a rest, followed by a series of chords marked *pp* (pianissimo). The bass staff starts with a *ff* (fortissimo) cluster, indicated by a "cluster" marking and a fermata. The system concludes with a long, sweeping line connecting the final notes of both staves.

System 2: The piano staff continues with chords marked *pp*. The bass staff features a *fff* (fortississimo) cluster, also marked with a "cluster" and a fermata. A long, sweeping line connects the final notes of the system.

System 3: The piano staff shows chords marked *pp*. The bass staff has a *fff* cluster, marked with a "cluster" and a fermata. The system ends with a final measure in 3/4 time, indicated by a 3/4 time signature at the end of the staff.

4

rit.

5

Andante Espressivo

mp doloroso

a tempo

pesante mp

8

mf

p

mf

p

11

mf

p

mf

p

14

cresc.

cresc.

17

mf

mf

20

f

mp

f

mp

23

f

f

26

mp

26

mp

29

p

29

p

32

f

mp

pesante

32

f

mp

35

rall.

pp

35

rall.

pp

III. A Festa

Presto

f animato e giocoso

f molto ritmico

The musical score for 'III. A Festa' is written for piano in 3/8 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff marked 'Presto' and 'f animato e giocoso', and a grand staff marked 'f molto ritmico'. The second system, starting at measure 4, features a treble staff with a crescendo from 'ff' to 'mf' and a grand staff with a similar dynamic change. The third system, starting at measure 8, continues the melody in the treble staff and accompaniment in the grand staff, both marked 'f'.

4

ff *mf*

4

ff *mf*

8

f

8

f

12

ff *mf dim.*

16

mp *p*

21

mf *mf* *mp* *mp*

26

f *mf*

30 *f* animato e giocoso

30 *f* molto ritmico

34 *ff* *mf* dim.

34 *ff* *mf* dim.

38 *mp*

38 *p*

43 *mf* *mf*

43 *mp* *mp*

48

f

mf

52

f animato e giocoso

52

f molto ritmico

56

ff *mf* *mf* cresc.

56

ff *mf* *mf* cresc.

61

fff curta

61

fff curta

curta

66 *p dolce e sospesa*

tremolo senza rigore

pp sospesa

71

77 *f animato e giocoso*

f molto ritmico

81 *ff* *mf*

85 *f*

85 *f*

89 *ff* *mf dim.*

89 *ff* *mf dim.*

93 *mp*

93 *p*

98 *mf* *mf*

98 *mp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 85 through 103. It is written for a voice part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. Measures 85-88: The voice part has a melody starting on a whole note, followed by two measures of eighth notes with slurs. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* (forte). Measures 89-92: The voice part continues with eighth notes and slurs. The piano accompaniment has a more complex chordal texture. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf dim.* (mezzo-forte, decrescendo). Measures 93-97: The voice part has a melodic line with some accidentals. The piano accompaniment features sustained chords in the right hand and a moving bass line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Measures 98-103: The voice part has a melodic line with slurs. The piano accompaniment has sustained chords. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

103

f *f animato e giocoso*

103

mf *f molto ritmico*

108

f

108

f

112

< ff *mf dim.* *mp*

112

< ff *mf dim.* *p*

117

mf

117

mp

122

mf

122

mp

127

f

f animato e giocoso

127

mf

f molto ritmico

131

ff

131

ff

135

< mf

mf cresc.

135

< mf

mf cresc.

139

139

curta

fff

fff

curta

fff

fff

curta

curta

The image shows a musical score for measures 139 to 143. The top staff is a single melodic line in treble clef, 3/8 time. It begins with a measure rest, followed by notes G4, A4, B4, and A4. Measure 140 has notes G4, F4, E4, and D4. Measure 141 has notes C4, B3, A3, and G3. Measure 142 has notes F3, E3, D3, and C3. Measure 143 has notes B2, A2, G2, and F2. The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, 3/8 time. It begins with a measure rest, followed by chords G4-A4-B4 and G4-A4-B4. Measure 140 has chords F4-E4-D4 and F4-E4-D4. Measure 141 has chords E4-D4-C4 and E4-D4-C4. Measure 142 has chords D4-C4-B3 and D4-C4-B3. Measure 143 has chords C4-B3-A3 and C4-B3-A3. Dynamics include *fff* (fortissimo) and *curta* (crescendo). The score is written in 3/8 time and ends with a double bar line.

Foros de Amora
16 de Abril de 2009

Dorme, que a vida é nada!

Sobre o poema homónimo de Fernando Pessoa

Para orquestra de cordas e coro

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Dorme, que a vida é nada!

Para orquestra de cordas e coro

TEXTO

Dorme, que a vida é nada!

Dorme, que a vida é nada!

Dorme, que tudo é vão!

Se alguém achou a estrada,

Achou-a em confusão,

Com a alma enganada.

Não há lugar nem dia

Para quem quer achar,

Nem paz nem alegria

Para quem, por amar,

Em quem ama confia.

Melhor entre onde os ramos

Tecem dóceis sem ser

Ficar como ficamos,

Sem pensar nem querer,

Dando o que nunca damos.

Fernando Pessoa, in "Cancioneiro"

Dorme, que a vida é nada!

Sobre o poema de Fernando Pessoa.

Tiago de Sousa Derriça

Adagio embalando

p dolce *mp* *p*

Sopranos
Dor me, dor me, que a vi da'é na da! Dor me, dor me,

Altos
Dor me, dor me que a vi da'é na da! Dor me, dor me,

Tenores
Dor me, dor me, que a vi da'é na da! Dor me, dor me,

Baixos
Dor me, dor me, que a vi da'é na da! Dor me, dor me,

Adagio embalando

con sord. *pp dolce* *p* *pp*

Violinos I
con sord. *pp dolce* *p* *pp*

Violinos II
con sord. *pp dolce* *p* *pp*

Violas
con sord. *pp dolce* *p* *pp*

Violoncelos
con sord. *pp dolce* *p* *pp*

Contrabaixos

7

S. *mf* *mp*
que tu do'é em vão! Se al guém a chou a 'stra da,

A. *mf* *mp*
que tu do'é em vão! Se al guém a chou a 'stra da,

T. *mf* *mp*
que tu do'é em vão! Se al guém a chou a 'stra da,

B. *mf* *mp*
que tu do'é em vão! Se al guém a chou a 'stra da,

Vln. I *mp* *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mp* *p*

Vlc. *mp* *p*

Cb. *p*
con sord.
pizz.

p

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, featuring a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts are in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into two systems. The first system contains measures 7 through 10. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts have dynamics markings of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The second system contains measures 11 through 14. The vocal parts continue with the same lyrics. The instrumental parts continue with the same dynamics. The Contrabass part has a marking 'con sord. pizz.' (con sordina, pizzicato) in measure 12. The page number '2' is in the top left corner.

13

subito p *mf* *mp* *poco rit.* *f*

S. A. T. B.

A chou a'em con fu são, Com a al ma'en ga na da.

subito p *mf* *mp* *f*

A. A chou a em con fu são, Com a al ma'en ga na da.

subito p *mf* *mp* *f*

T. A chou a em con fu são, Com a al ma'en ga na da.

subito p *mf* *mp* *f*

B. A chou a'em con fu são, Com a al ma'en ga na da.

13

subito pp *mp* *p* *poco rit. div.* *mf*

Vln. I Vln. II Vla. Vlc. Cb.

subito pp *mp* *p* *div.* *mf*

subito pp *mp* *p* *div.* *mf*

subito pp *mp* *p* *arco* *mf*

subito pp *mf*

a tempo

19 *mp* *subito p*

S. Não há lu gar nem di a Pa ra quem

A. Não há lu gar nem di a Pa ra quem

T. 8 Não há lu gar nem di a Pa ra quem

B. Não há lu gar nem di a Pa ra quem

a tempo

19 *uniss.* *p* *subito pp*

Vln. I *p*

Vln. II *uniss.* *p* *subito pp*

Vla. *uniss.* *p* *subito pp*

Vlc. *p* *subito pp*

Cb. *pizz.* *pp*

25 *poco a poco cresc.*

S. quer a char, Nem paz nem a le gri a

A. quer a char, Nem paz nem a le gri a

T. quer a char, Nem paz nem a le gri a

B. quer a char, Nem paz nem a le gri a

Vln. I 25 *poco a poco cresc.*

Vln. II *poco a poco cresc.*

Vla. *poco a poco cresc.*

Vlc. *poco a poco cresc.*

Cb. *poco a poco cresc.*

The musical score is written for a vocal quartet and a string ensemble. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The string parts are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo) instruction. The lyrics are in Portuguese: 'quer a char, Nem paz nem a le gri a'. The vocal parts are written in treble and bass staves, and the string parts are written in their respective staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. The vocal parts have lyrics written below the notes. The string parts have notes written on the staves. The score is written in a standard musical notation style.

31

S. Pa ra quem, por a mar, Em quem a ma con

A. Pa ra quem, por a mar, Em quem a ma con

T. 8 Pa ra quem, por a mar, Em quem a ma con

B. Pa ra quem, por a mar, Em quem a ma con

Vln. I 31

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ff *rit.*

f *div.* *rit.*

f *div.*

f *div.*

f *arco*

f

Detailed description: This is a page of a musical score, page 6, containing measures 31 through 34. The score is for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts enter at measure 31 with a melodic line. The instrumental parts provide harmonic support. The score concludes at measure 34.

poco meno mosso**a tempo***p affettuoso**, p dolce*

37

S. *p affettuoso* fi a, con fi a. Me lhor, me lhor en tre on de'os

A. *p affettuoso* fi a, con fi a. Me lhor, me lhor en tre on de'os

T. *p affettuoso* fi a, con fi a. Me lhor, me lhor en tre on de'os

B. *p affettuoso* fi a, con fi a. Me lhor, me lhor en tre on de'os

, p dolce

37

Vln. I *p affettuoso* *, uniss. pp*

Vln. II *p affettuoso* *, uniss. pp dolce*

Vla. *p affettuoso* *, uniss. pp dolce*

Vlc. *p affettuoso* *, pp dolce*

Cb. *p affettuoso* *pizz.*

43

mp *p* *mf* *mp*

S. ra mos Te cem, te cem dó ceis sem ser Fi

A. ra mos Te cem, te cem dó ceis sem ser Fi

T. ra mos Te cem, te cem dó ceis sem ser Fi

B. ra mos Te cem, te cem dó ceis sem ser Fi

43

Vln. I *p* *pp* 1. vln. solo *p*

Vln. II *p* *pp* *mp* *p*

Vla. *p* *pp* *mp* *p*

Vlc. *p* *pp* *mp* *p*

Cb. *p* arco *p*

[illegible]

poco rall.

poco meno mosso

55

mf *mp* *f* *p* quasi religioso

S. qu'rer, Dan do'o que nun ca da mos. Dan do'o que nun ca

A. qu'rer, Dan do'o que nun ca da mos. Dan do'o que nun ca

T. qu'rer, Dan do'o que nun ca da mos. Dan do'o que nun ca

B. qu'rer Dan do'o que nun ca da mos. Dan do'o que nun ca

poco rall.

poco meno mosso

55

mp *p* *mf* *pp* quasi religioso

Vln. I div. *mf* altri uniss. *pp* quasi religioso

Vln. II div. *mf* *pp* quasi religioso

Vla. div. *mf* *pp* quasi religioso

Vlc. *mp* *p* *mf* *pp* quasi religioso

Cb. arco *mf* *pp* quasi religioso

tempo primo

rall.

60 *n.*

S. da mos.

A. da mos.

T. da mos.

B. da mos.

tempo primo *n.* rall.

Vln. I *mp* 1. vln. solo *altri*

Vln. II *uniss.* *mp* *div.* *p*

Vla. *uniss.* *mp* *div.* *p*

Vlc. *mp* *p*

Cb. *pp*

Abertura Rompante

Para orquestra

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Abertura Rompante

Para orquestra

Orquestra:

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetes em Sib

2 Fagotes

2 Trompas em Fá

2 Trompetes em Sib

Tímpanos (1 executante)

Harpa

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

Abertura Rompante

à Metropolitana

Tiago de Sousa Derrica

Allegro Maestoso

2 Flauti
f *ff*

2 Oboi
f *ff*

2 Clarinetti in Si♭
f *ff*

2 Fagotti
f *ff*

Corni in Fá 1 e 2
ff *brillante*

2 Trombe in Si♭
ff *brillante*

Timpanos
fp *f*

Harpa
f *ff*

Violini I
f *ffz* *f*

Violini II
f *ffz* *f*

Viole
f *ffz*

Violoncelli
ffz

Contrabassi
ffz

[illegible]

[illegible]

[illegible]

B

27

2 fl. *mf* *p* *mf* *mf* *f con brio*

2 ob. *mf* *p* *mf* *mf* *f con brio*

2 cl. *mf* *p* *mf* *mf* *mf*

2 fg. *mp* *p* *mp* *mf*

cor. 1 e 2 *f* *mp* *mf* *f* *mp*

2 tr. *f* *mp* *mf* *f* *mp*

timp. *p* *mf*

hp. *mf* *f*

vln. 1 *f* *mp* *mf* *mf* *f con brio*

vln. 2 *f* *mp* *mf* *f* *f con brio*

vle. *f* *mf* *f* *mf*

vc. *f* *mf* *f* *div. pizz.* *mf uniss. arco*

cb. *f* *mf* *f* *pizz. sfz* *mf arco*

C₄ B₄ E₄ F₄ G₄ *gliss.*

33

2 fl. *mf* *f* *mf*

2 ob. *mf* *f* *mf*

2 cl. *sfz* *f* *sfz*

2 fg. *mf* *sfz* *mf* *sfz*

cor. 1 e 2 *mf* *mf*

2 tr.

timp. *p* *mf* *fp*

hp. *mf* *f* *mf*

vln. 1 *mf* *f* *mf*

vln. 2 *mf* *f* *mf*

vle. *f* *mf* *f*

vc. *mp* *sfz* *mp* *sfz*

cb. *mp* *sfz* *mp* *sfz*

pizz. *div.* *arco* *pizz.*

gliss. *gliss.*

C₄ F₄ B₄ E₄

39

2 fl. *mf* *mp* *mf*

2 ob. *mf* *a 2* *sfz* *mf* *a 2*

2 cl. *mf* *mp* *mf*

2 fg. *mf* *mp* *sfz* *mf*

cor. 1 e 2 *f con brio* *mf* *f*

2 tr. *f con brio* *mf* *f*

timp. *mf* *mp* *fp* *mf*

hp. *f* *mf* *f* *gliss.*

vln. 1 *mf* *punta d'arco*

vln. 2 *mf* *punta d'arco*

vle. *mf* *sul pont.* *f* *mf*

vc. *mf* *uniss.* *mp* *div.* *sfz* *mf*

cb. *mf* *mp* *sfz* *mf*

46

2 fl. *mp* *p* *mp* 1. 2. 3. 3. 1. 1.

2 ob. *sfz* *mp* 1. 2. 3. 3. 1. 1.

2 cl. *mp* *p* *mp* 1. 2. 3. 3. 1. 1.

2 fg. *mp* *sfz*

cor. 1 e 2 *p*

2 tr. *p*

timp. *tr* *mp* *mf* *p*

hp. *mf* *gliss.* *f* *appassionato* 3. 3. 3. 3. 3. 3. *D_b*

vln. 1 *f* *appassionato* ord.

vln. 2 *f* *appassionato* ord.

vle. *f* *appassionato* ord.

vc. *div.* *uniss. arco* *f* *appassionato* *sfz*

cb. *sfz* *f* *appassionato* arco

[C]

2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 fg.

cor. 1 e 2

2 tr.

timp.

hp.

vln. 1

vln. 2

vle.

vc.

cb.

D

E

Moderato Angelical

69

2 fl. *pp* *p dolce*

2 ob. *pp* *p dolce*

2 cl. *pp*

2 fg. *pp*

cor. 1 e 2 *pp* *p*

2 tr. *pp*

timp.

hp. *p solo* *gliss.*

vln. 1 *pp*

vln. 2 *pp*

vle. *pp*

vc. *pp*

cb. *pp* *pizz.*

1.

6

3

2

The musical score is for the piece 'Moderato Angelical' by Felix Mendelssohn, measures 69 through 73. The score is written for a full orchestra. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/2. The tempo is 'Moderato'. The score begins with a rehearsal mark 'E' and the tempo marking 'Moderato Angelical'. The first five measures (69-73) show the orchestration. The woodwinds (flutes, oboes, clarinets, and bassoons) play a simple harmonic accompaniment, mostly on whole notes and half notes, with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The strings (violins, violas, cellos, and double basses) play a similar harmonic accompaniment, also marked 'pp'. The piano (hp.) has a 'solo' part in measures 69-71, featuring a melodic line with a 'gliss.' (glissando) in measure 71. The piano part is marked 'p' (piano). The brass (cornets and trombones) are mostly silent, with a 'p' (piano) dynamic in measure 73. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first ending (1.) is marked in measure 73.

74

2 fl. *mp* *p*

2 ob. *mp* *p*

2 cl. *p dolce* *mp* *p* *mp*

2 fg. *p dolce* *mp* *p* *mp*

cor. 1 e 2 *mp* *p*
con sord. "cup"

2 tr. *p*

timp.

hp. *mp* *p*
E₃ B₃

74

vln. 1 *p* *pp*

vln. 2 *p* *pp*

vle. *p* *pp*

vc. *div.* *pp* *p* *pp* *p*

arco

cb. *pp* *p* *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 74 to 77. The woodwind section (flutes, oboes, clarinets, and bassoon) plays sustained chords and moving lines, with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*). The strings (violins, violas, violoncello, and double bass) provide harmonic support with sustained chords, mostly at piano (*p*) or pianissimo (*pp*) levels. The piano (hp.) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic shift from mezzo-piano (*mp*) to piano (*p*). The percussion section includes timpani and triangle (tr.), with the triangle playing a rhythmic pattern in measure 77. The score is written for a full orchestra, with parts for woodwinds, strings, piano, and percussion.

78

2 fl. *mp* *mf*

2 ob. *mp* *mf*

2 cl. *p* *mp*

2 fg. *p* *p* *mp*

cor. 1 e 2 *p* *mp* *p* *a 2*

2 tr. *p*

timp.

hp. *mp* *D₄ F₄ B₄*

vln. 1 *p*

vln. 2 *p*

vle. *p*

vc. *pp* *p*

cb. *pizz.* *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 78 through 83. The instrumentation includes two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, two cor Anglais, two trumpets, timpani, harp, violin I, violin II, viola, violoncello, and double bass. The key signature has one flat (B-flat major or E-flat major), and the time signature is 2/2. Measures 78-81 feature sustained chords in the woodwinds and strings, with dynamics ranging from *p* to *mp*. In measure 82, the woodwinds and strings play moving lines, while the flutes and oboes play sustained chords. Measure 83 features a more active woodwind section with eighth-note patterns, while the strings and flutes/oboes continue with sustained chords. The harp plays a descending scale in measure 83. The double bass has a pizzicato entry in measure 82.

84

poco rit.

2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 fg.

cor. 1 e 2

2 tr.

timp.

hp.

vln. 1

vln. 2

vle.

vc.

cb.

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

p *mp* *p* *mp* *p*

p *p cresc.* *p cresc.*

p cresc.

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *arco*

p cresc.

F

a tempo

2 fl. *mf*

2 ob. *mf appassionato*

2 cl. *mf*

2 fg. *mf*

cor. 1 e 2 *mf*

2 tr. *mf*

timp.

hp.

vln. 1 *f appassionato*

vln. 2 *f appassionato*

vle. *f appassionato*

vc. *f*

cb. *f*

90

91

92

93

94

95

molto rit.

96

2 fl. *cresc.*

2 ob. *cresc.*

2 cl. *cresc.*

2 fg. *cresc.*

cor. 1 e 2 *mp cresc.*

2 tr. *senza sord.*
mp cresc.

timp. *tr.*
mp cresc.

hp.

vln. 1 *cresc.*

vln. 2 *cresc.*

vle. *cresc.*

vc. *cresc.*

cb. *cresc.*

Tempo I G

2 fl. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

2 ob. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

2 cl. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

2 fg. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

cor. 1 e 2 *f* *ff* *brilhante*

2 tr. *f* *ff* *brilhante*

timp. *f* *fp* *f* *fp* *f*

hp. *f* *ff* *f* *ff*

vln. 1 *ff* *f* *sfz* *f*

vln. 2 *ff* *f* *sfz* *f*

vle. *ff* *f* *sfz* *f*

vc. *ff* *sfz* *sfz*

cb. *ff* *sfz* *sfz*

102

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

div. pizz. *sfz* *sfz*

a 2

D₄ C₄ F₄

109

2 fl.

2 ob.

2 cl.

2 fg.

cor. 1 e 2

2 tr.

timp.

hp.

vln. 1

vln. 2

vle.

vc.

cb.

f *ff* *f* *ff* *f* *ff*

mf *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

fp *f* *fp* *f*

f *ff* *f* *ff*

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.*

mf *sfz* *mf* *mf* *sfz* *mf*

sfz *mf* *mf* *sfz* *mf* *sfz*

f *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sfz*

uniss. *mf* *div.* *uniss.* *mf* *uniss.*

sfz *mf* *mp sfz* *mf*

H

123

2 fl. 1. 2. *p* *a 2*

2 ob. 1. 2. *p* *a 2*

2 cl. 1. 2. *p* *a 2*

2 fg. *p*

cor. 1 e 2 *mf*

2 tr. *mf*

timp.

hp. *mf*

vln. 1 *mf*

vln. 2 *mf*

vle. *mf*

vc. *mf*

cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 123 through 128. The score is arranged in a system with multiple staves. The woodwind section (flutes, oboes, clarinets, and bassoon) plays a melodic line with triplets and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic and an accent (*a 2*). The string section (violins, viola, cello, and double bass) provides harmonic support with sustained notes and slurs, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano (hp.) plays a rhythmic accompaniment with triplets. The percussion section (cor, triangle, and timpani) is mostly silent, with the triangle and timpani playing sustained notes in the final measures. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

I

129

2 fl. *mf* *p* *mf* *mf* *f con brio*

2 ob. *mf* *p* *mf* *mf* *f con brio*

2 cl. *mf* *p* *mf* *mf* *mf*

2 fg. *mp* *p* *mp* *mf*

cor. 1 e 2 *f* *mp* *mf* *f* *mp*

2 tr. *f* *mp* *mf* *f* *mp*

timp. *p* *mf*

hp. *mf* *f*

129

vln. 1 *f* *mp* *mf* *f* *f con brio*

vln. 2 *f* *mp* *mf* *f* *f con brio*

vle. *f* *mf* *f* *mf*

vc. *f* *mf* *f* *mf*

cb. *f* *mf* *f* *mf*

div. pizz. *mf* *uniss. arco*

pizz. *mf* *arco*

gliss.

C₄ B₄ E₄ F₄ G₄

[illegible]

141

2 fl. *mf* *mp* *mf*

2 ob. *mf* *a 2* *sfz* *a 2*

2 cl. *mf* *mp* *mf*

2 fg. *mf* *mp* *sfz* *mf*

cor. 1 e 2 *f con brio* *mf* *f*

2 tr. *f con brio* *mf* *f*

timp. *< mf* *mp* *fp* *mf*

hp. *f* *mf* *f* *gliss.*

vln. 1 *mf* *punta d'arco*

vln. 2 *mf* *punta d'arco*

vle. *sul pont.* *> mf* *f* *mf*

vc. *uniss.* *mf* *div.* *mp* *sfz* *uniss.* *mf*

cb. *mf* *mp* *sfz* *mf*

154

2 fl. *pp* *p* *pp*

2 ob. *pp* *p* *pp*

2 cl. *pp* *p* *pp*

2 fg. *pp* *p*

cor. 1 e 2 *mp* *mf*

2 tr. *mp* *mf*

timp.

hp. *mp*

vln. 1 *mp* *mf* *mp*

vln. 2 *mp* *mf* *mp*

vle. *mp* *mf*

vc. *mp* *mf*

cb. *mp* *mf*

[K]

1.

160

2 fl. *p* *mp* *f*

2 ob. *p* *mp* *f*

2 cl. *p* *mp* *f*

2 fg. *mp* *f*

cor. 1 e 2 *mf* *f*

2 tr. *mf* *f*

timp. *fp* *f*

hp. *mf* *f*

vln. 1 *mf* *f*

vln. 2 *mf* *f*

vle. *mf* *f*

vc. *f* *pizz.* *div.* *arco uniss.* *f*

cb. *f* *pizz.* *sfz* *arco uniss.* *f*

D₄ C₄ B₄ E₄ F₄ G₄ *gliss.*

[illegible]

170

2 fl. *cresc.*

2 ob. *cresc.*

2 cl. *cresc.*

2 fg. *cresc.*

cor. 1 e 2 *cresc.*

2 tr. *cresc.*

timp. *cresc.* *tr*

hp. *cresc.*

vln. 1 *cresc.*

vln. 2 *cresc.*

vle. *cresc.*

vc. *cresc.*

cb. *cresc.*

1.

2.

1.

[illegible]

Delírio Barroco

Para quarteto de cordas e flauta

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Delírio Barroco

Para quarteto de cordas e flauta

Delírio Barroco

Sobre a melodia popular "O Menino" de Peroguarda

I.

Tiago de Sousa Derriça

Adagio pomposo

The musical score is written for a full orchestra. The first system (measures 1-4) features the Flauta, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo. The Flauta part begins with a rest in measure 1, followed by a melodic line in measures 2-4. The Violino I and II parts enter in measure 2 with a melodic line. The Viola and Violoncelo parts enter in measure 2 with a bass line. The second system (measures 5-8) features the Fl., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. parts. The Fl. part continues the melodic line. The Vln. I and II parts continue the melodic line. The Vla. and Vlc. parts continue the bass line. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf), trills (tr), and slurs.

2
8

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

p *mf* *mf*

tr

12

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

f *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

tr

17

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

mf *p* *f* *p*

tr

1 2

II.

Allegro giocoso

Flute

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

4

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf *f* *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mp*

8

Fl. *f* *mp* *f* *mp* *mp*

Vln. 1 *f* *mp* *f* *mp*

Vln. 2 *f* *mp* *f* *mp*

Vla. *f* *mp* *f* *mp*

Vlc. *f* *mp* *f* *mp*

12

Fl. *f* *mp* *mp* *mf* *mf*

Vln. 1 *f* *mp* *mf*

Vln. 2 *f* *mp* *mf*

Vla. *f* *mp* *mf*

Vlc. *f* *mp* *mf*

16

Fl. *p* *mf*

Vln. 1 *mf* *p* *mf*

Vln. 2 *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vlc. *mf* *p* *mf*

20

Fl. *f* *mp* *f* *mp*

Vln. 1 *f* *mp* *f*

Vln. 2 *f* *mp* *f*

Vla. *f* *mp* *f*

Vlc. *f* *mp* *f*

24

Fl. *f* *mp* *mp* *f*

Vln. 1 *mp* *f* *mp* *f*

Vln. 2 *mp* *f* *mp* *f*

Vla. *mp* *f* *mp* *f*

Vlc. *mp* *f* *mp* *f*

28

Fl. *mp* *f* (curta)

Vln. 1 *mp* *f* (curta)

Vln. 2 *mp* *f* (curta)

Vla. *mp* *f* (curta)

Vlc. *mp* *f* (curta)

Moderato sospeso

rit.

a tempo

31

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p suspenso e onirico

pp

pp

pp

pp

rit.

Tempo primo

36

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

p

mf

mf

mf

mf

p

p

p

p

41

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf

f

mp

mf

f

mp

mf

f

mp

mf

f

mp

45

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f *mp* *f* *mp*

49

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mp *f* *mp* *mp*

53

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mf *mf* *p*

57

Fl. *mf* *f* *mp*

Vln. 1 *mf* *f* *mp*

Vln. 2 *mf* *f* *mp*

Vla. *mf* *f* *mp*

Vlc. *mf* *f* *mp*

61

Fl. *f* *mp* *f* *mp* *mp*

Vln. 1 *f* *mp* *f* *mp*

Vln. 2 *f* *mp* *f* *mp*

Vla. *f* *mp* *f* *mp*

Vlc. *f* *mp* *f* *mp*

65

Fl. *f* *mp* *f*

Vln. 1 *f* *mp* *f*

Vln. 2 *f* *mp* *f*

Vla. *f* *mp* *f*

Vlc. *f* *mp* *f*

Detailed description: This musical score page contains three systems of staves for a string quartet (Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello) and a Flute. The first system (measures 57-60) features a dynamic progression from mezzo-forte (mf) to forte (f) and then mezzo-piano (mp). The second system (measures 61-64) shows a more complex dynamic pattern, alternating between forte (f) and mezzo-piano (mp). The third system (measures 65-68) continues with forte (f) and mezzo-piano (mp) dynamics. The Flute part includes trills (tr) and slurs. The string parts consist of rhythmic patterns with various articulations and dynamic markings.

III.

Adagio

Flute

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

p *mp* *p* *mp* *p* *mf*

6

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p *mf* *mp* *p* *mf*

11

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

16

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

21

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

< mf *p* *mf* *mp* *p* *< mf* *p* *mf* *mp* *p*

This musical score page contains three systems of music for a string quartet and a flute. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 11-15) features a flute part with whole rests and a string quartet (Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello) playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics for the strings are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second system (measures 16-20) shows the flute entering with a melodic line, while the strings continue their pattern. Dynamics for the flute are *p*, *mp* (mezzo-piano), and *p*. The third system (measures 21-25) continues the flute's melody and the strings' accompaniment. Dynamics for the flute include *< mf*, *p*, *mf*, *mp*, and *p*. The string dynamics remain *p* and *mf*.

26

Fl. *mf* *p* *mf* *p*

Vln. 1 *mf* *p* *mf* *p*

Vln. 2 *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *mf* *p* *mf* *p*

Vlc. *mf* *p* *mf* *p*

31

Fl. *mf* *p* *rit.* *a tempo*

Vln. 1 *mf* *p*

Vln. 2 *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vlc. *mf* *p* *pizz.* *pp*

Duas Canções sem Palavras

Para violoncelo e acordeão

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Duas Canções sem Palavras

Para violoncelo e acordeão

Ofereço esta peça ao meu primeiro professor de violoncelo Eugen Prochác, que tanto me influenciou e inspirou na minha decisão de me tornar um músico.

I offer this piece to my first cello teacher Eugen Prochác, who was such a great and inspiring influence in my choice of becoming a musician.

Duas canções sem palavras

I. Fado castiço

Tiago de Sousa Derricha

Adagio con anima e rubato

Acordeão

mp profundo *mf* *mp* *p* *mp*

Violoncelo



Acord.

mp *p* *mp* *p* *mp* *p*

Vlc.

mp molto espressivo *mf* *mp*



Acord.

mp *p* *mp*

Vlc.

mf *mp* *mf*



Acord.

10

subito p cresc. *mp* *subito p cresc.* *mf*

Vlc.

10

subito p cresc. *mf* *subito p cresc.* *f*

Acord.

13

mp *p* *mp* *p* *mp*

Vlc.

13

mp

Acord.

16

mp *p* *mp*

Vlc.

16

mf

Acord.

19

subito p cresc. *mf* *mp* *p*

Vlc.

19

subito p cresc. *f* *mp molto espressivo*

Acord.

22

mp *p* *mp* *p* *mp* *p*

Vlc.

22

mf *mp* *mf* *mp*

Acord.

25

mp *subito p cresc.* *mp*

Vlc.

25

mf *subito p cresc.* *mf*

Acord.

28

subito p cresc. *mf* *f*

Vlc.

28

subito p cresc. *f*

II. Estroina psicadélica

Tiago de Sousa Derriça

Allegro con fuoco

Acordeão
pp cresc. agitato *f*

Violoncelo
pp cresc. *f*

Acord.
mf

Vlc.
f deciso

Acord.
f *mp*

Vlc.
mf *mp*

Acord.
mf

Vlc.
mf

Acord.

15 *f* *mf*

Vlc.

15 *mf* *f*

Acord.

19 *f* *mp*

Vlc.

19 *mf* *mp*

Acord.

23 *mf* *f* *giocoso*

Vlc.

23 *mf* *f* *giocoso*

Acord.

27 *mp* *cresc.*

Vlc.

27 *mp* *cresc.*

Acord.

Vlc.

31

f

f

Acord.

Vlc.

35

mf

f

Acord.

Vlc.

39

f

mf

mp

mp

Acord.

Vlc.

43

mf

f heavy metal

ff heavy metal

Acord.

Vlc.

Acord.

Vlc.

Acord.

Vlc.

Acord.

Vlc.

66

Acord.

f

mf

Vlc.

mf

p cresc.

70

Acord.

f

mf

Vlc.

f

f

74

Acord.

f

mf

f

Vlc.

78

Acord.

cresc.

marcato

subito p molto cresc.

fff

Vlc.

marcato

cresc.

subito p molto cresc.

fff

Estudo entre Estudo

Para violino solo

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Estudo entre Estudo

Para violino solo

Estudo entre estudo

Para Violino solo

Encomenda da Antena 2 / RTP para o Prémio Jovens Músicos

Tiago de Sousa Derriça

Adagio Libero

mp < mf > p pp < mp > pp mp < mf > mp
molto espress.

5 pp mf > p mp < p

8 mf > p cresc. f p eco

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

11 mp cresc. f con fuoco

14 dim. p sul pont. ord. sul pont. ord. f p f

17 dim.

19 sul pont. ord. sul pont. ord. p f p f ff con brio

22 dim.

25 p cresc.

2 (curta)

28 *mf mp cresc.* *f con fuoco*

31 *dim.* *p* *f* *p* *f* *sul pont.* *ord. sul pont.* *ord.*

34 *dim.* *f p* *f p* *sul pont.* *ord. sul pont.*

37 *ord.* *f p* *f risoluto*

40 *dim.* *p*

43 *rit.* (curta) *a tempo* *mp cresc.*

46 *f con fuoco* *dim.* *p*

50 *cresc.*

54 *Tempo primo* *fff* *mp < mf > p* *pp < mp > pp* *mp < mf >* *molto espress.*

58 *> mp* *mf* *p* *dim.* *eco al niente...*

Não se ganha, não se paga!

Sobre o a peça de teatro homónima de Dario Fo

Para clarinete e piano

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Não se ganha, não se paga!

Para clarinete e piano

Estreia no Teatro da Trindade na Sala Principal no dia 28 de Janeiro de 2010

Com: Cristina Cavaleiros, Horácio Manuel, Lucinda Loureiro, Luís Gaspar, Rogério Vieira

Tradução de José Colaço Barreiros | Musical Original de Tiago Derriça

Cenografia de Rui Francisco | Figurinos de José António Tenente

1.

Não se ganha! Não se paga!

Música para a peça *Sottopaga! Non si paga!* de Dario Fo

Companhia: Teatro da Trindade

Tradução: José Colaço Barreiros

Encenação e Dramaturgia: Maria Emília

Correia

PRIMEIRO ACTO

Tiago de Sousa Derriça

Andante maestoso

Clarinete em Sib

Piano

ppp *poco a poco crescendo* *ff* *deciso*

11

15

18

Allegro giocoso

mp *mf* *f* *mf*

mp *mf* *mp*

2

23

f *mp* *mf* *mp*

27

p cresc. *ff* *mp* *mf* *f* *mf* *p cresc.* *ff* *mp*

31

f *mp* *mf* *mp*

35

p cresc. *ff* *mp* *f* *ff* *f* *ff* *p cresc.* *ff* *mf*

40

mp *f* *mf* *mp* *mp* *f* *mf* *mp*

45

f *mp* *mf* *mp* *f*

f *mp* *mp* *f*

mf

49

mp *mf* *mp* *f* *mp* *mf* *mp*

mp *mp* *f* *mp* *mp*

mf *mf*

54

f *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

f *mp* *mp* *f*

59

59

63

rall

ff

2.

(...)

ANTÓNIA: Não, era falso alarme. Mas nós as mulheres todas, toca de fugir, umas largavam os sacos no chão, havia até quem se pusesse a chorar com o susto. E de repente...«Calma! Calma!», diziam eles. «Tanto cagaço da polícia, porquê? Que raio! Estais no vosso direito de pagar o que é justo! Isto é como se fosse uma greve, aliás, é melhor do que uma greve, porque nas greves nós perdemos sempre o salário. Esta aqui é uma greve em que o patrão é que fica a perder!» (*Margarida ri-se e aplaude*). «Se entre nós não se ganha, não se paga! Não se ganha! Não se paga! E isto vale pelo dinheiro que nos roubaram durante estes anos em que viemos aqui fazer as compras!» E ala que se faz tarde, aí foram, eles também, carregadinhos de coisas. Não se ganha! Não se paga!...

MARGARIDA: Sem pagar?

ANTÓNIA: Sim! E então pensei melhor. E voltei para fazer mais compras, mas à tarifa zero. «Não se ganha! Não se paga!» gritei eu também. E as outras todas: «É justo! Não se ganha, não se paga!» A desmaiada recuperou logo os sentidos. Aí vai ela que nem uma seta, direita às prateleiras: «Não se ganha! Não se Paga! Não se paga!» Parecia o assalto ao Museu de Bagdad! Foi uma limpeza! Lembras-te?

MARGARIDA: Não

ANTÓNIA: Vamos!

Allegro giocoso

18 *f*

22 *f* *subito p* *mf*

26 *mp* *f* *mp* *mf* *mp*

30 *f* *mp* *mf* *mp* *mf*

34 *f* *f*

38

38

42

mp *mf* *f* *mf*

mp *mf* *mp*

46

f *mp*

mf *mp*

50

p cresc. *ff* *mp* *mf* *f*

p cresc. *ff* *mp*

54

f *mp*

mp

58 *p cresc.* *ff mp* *f* *ff* *f*

62 *ff* *mp* *f*

66 *mp* *f* *mp* *f*

58 *p cresc.* *ff* *mf* *f*

62 *mp* *f*

66 *mp* *f* *mp* *f*

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part is written in treble and bass staves. The vocal line is in a single staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3.

(...)

ANTÓNIA: Eh, está aqui escrito: «Para enriquecer a ração dos vossos frangos... Cinco cabeças de coelho cinquenta cêntimos...» Não é caro (*desapontada*) Mas não posso ir trocá-las, que se me vêm lá prendem-me! Paciência

MARGARIDA: (*ri divertida*): Então queias que eu levasse para casa esta porcaria toda?

ANTÓNIA: As cabeças de coelho são de estimação. Como-as eu. Tu levas só as coisas do costume: azeite, massa. Vá, mexe-te, já que o teu Luís faz o turno da noite e tens o tempo todo para as esconder. (*enche vários sacos para a amiga*).

MARGARIDA: E se depois a polícia vem fazer revista casa por casa?

ANTÓNIA: Não digas disparates: qual polícia? Hoje estava o bairro inteiro no supermercado. (debruçando-se na janela) Somos pelo menos dez mil famílias. Estás a ver a polícia chegar para fazer buscas uma a uma. (A mulher assoma à janela espreitano para uma imaginária janela, ao centro do proscénio) Valha-me Deus, o meu marido! (...)

(os actores prosseguem o diálogo enquanto soa a música)

Vivace molto agitato

The musical score is written for piano and features a complex, fast-paced melody. It includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *cresc.*), articulation (*agitato*, *loco*, *con brio*), and time signatures (4/4, 5/4, 7/4, 8/4). The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by dense, rapid chords and a driving bass line. The vocal line consists of short, rhythmic phrases. The overall mood is one of intense, agitated energy.

13 *f*

13 *f*

16 *mp* *p* *f* *mf* *agitato*

16 *mp* *agitato* *loco* *loco* *con brio*

f *mf* *f*

20 *f* *con brio* *mf* *f*

20 *loco* *loco*

f *mf* *f*

24 *mf* *cresc.*

24 *loco* *cresc.*

mf *f*

28

f

f

loco

f

31

dim.

tr

dim.

8vb - - - - -

p

4.

(...)

ANTÓNIA: E ias bebê-lo?

JOÃO: É evidente que não, agonia-me assim fresco! E depois se penso na caca de ouro...

ANTÓNIA: E por isso não o bebes! Seja como for, tu que te indignas tanto, fica sabendo que entre os manifestantes do leite, entre os mais furibundos, estavam os «teus» camaradas do sindicato, os social-democratas, do DDT. Como é que se chamam agora? Estão sempre a mudar de nome! Ah, sim, do PVC! (*sublinha PVC com o tom de voz e apontando o dedo contra João*).

JOÃO: O que é isso de «estão sempre a mudar»? Faz-me o favor de à minha frente, evitares dizer PVC com esse tom (*imita-a*)

...PVC!

ANTÓNIA: Partido das vacas coxas!

JOÃO: eh não! Eh não!

Allegro appassionato

The musical score is written for a piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melody in 3/4 time, marked *mf*. The piano accompaniment has a bass line in 3/4 time, marked *mp*. The second system continues the vocal line, marked *mp*, and the piano accompaniment, marked *f dim.*. The third system continues the vocal line, marked *p*, and the piano accompaniment, marked *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

5.

(...)

JOÃO: Arma-te em engraçada, que eu tenho uma destas fomes, que até comia (*pega numa lata e fá-la rodar entre as mãos. Lê*) «Um pitéu para os vossos amigos cães e gatos» Homogeneizado. Sempre quero ver qual é o cheiro disto! Como se abre? Olha, é de rosca. Para os cães e gatos fazem latas de rosca, para evitar que eles as abram sozinhos! (*Abre a lata e cheira*) Bem, o cheiro não é mau... parece picles de compota com um fundo de rim refogado, e óleo de fígado de bacalhau. (*Aproxima a lata vazia do ouvido. Ri*) Ouve-se o mar! (*Ri enojado*) Devem ser mes uns grandes palermas os cães e gatos para comerem uma porcaria destas. (Muda de tom) Já agora, vou prová-la. Mas com duas gotas de limão, por causa da cólera. (*De fora chega o uivar de uma sirene da polícia, gritos de homens e de mulheres, e ordens militares*). Mas que raio de bacanal é este? (*assoma a uma imaginária janela no palco e faz sinais para alguém que está do outro lado, no prédio em frente*). Aldo! Hei, Aldo! O que se passa? Sim, bem vejo que é a polícia, mas o que é que eles querem? Bolas, tantos jipes! O que é? Uma rusga?!... O quê, foram ao supermercado? Qual supermercado?... Ah, aqui também?... Neste cá do bairro? Mas quando foi isso? Hoje? Mas quem foi?... Todos? Todos o quê?... Eia, que exagero! Mil mulheres!... Não, a minha não estava lá de certeza. Ela é tão contrária a estas pilhagens que prefere dar-me a comer cabeças de coelho congeladas!... Só as cabeças, o resto deita-se fora. São óptimas... não a minha mulher hoje nem saiu de casa. Ela foi desenfaixar, qual desmanchar!... Oh raios me partam, isto é mesmo uma rusga! Queres ver que vão revistar casa por casa? Isto é uma provocação de todo o tamanho! Para nos achincalharem, é claro:

Presto

The musical score is for a piano piece, marked 'Presto'. It is written in 6/8 time and consists of three systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff starts with a piano (p) dynamic and a crescendo to forte (f). The bass staff starts with a piano (p) dynamic and a crescendo. The second system continues the melody and accompaniment. The third system continues the melody and accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

11

11

f

15

15

mf *cresc.*

mf *cresc.*

18

18

ff

ff

6.

(...)

GRADUADO: Para quê? Para encontrar ração para porcos e comida para trutas de viveiro? Obrigado mas não é caso para disso. Cumprimentos e tenha um Guten Apetit! (*Sai*).

JOÃO: Bona noite! Neste mundo vê-se cada espécime! Ainda por cima com gota e hepatite! Um polícia subversivo, todo vermelho! Qual filho do povo! Ah, mas eu percebi muito bem... aquele é um provocador. O espertalhão veio cá para me fazer dar com a língua nos dentes: «A revolta na polícia» e assim que eu me descaísse e lhe desse razão, ele: «Alto! Brigadas vermelhas! Estás preso!» (*Ri-se divertido; grita na direcção da porta*) Deste com o melro que aboca, (*Pega pensativo no pacote do milho*) o melro que come a parte que não tem o anzol!

ANTÓNIA: (*sussurando na rampa para Margarida*) Fica aqui que eu vou ver como estão as coisas.

JOÃO: (*Observa o conteúdo do pacote*) Não, aqui o melro só come ração para canários!

Vivace molto agitato

The musical score is written for a vocal part and piano accompaniment. The tempo is marked 'Vivace molto agitato'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest, then enters with a melody. The piano accompaniment features a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *con brio*, and includes markings like 'agitato', 'loco', and 'cresc.'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

(...)

ANTÔNIA: Boa desculpa: «Não sabia» Vocês são sempre assim. Passam-nos o ordenado para a mão e depois dizem: «Trata tu disso! Arranja-te!» Põem-se a fazer amor, porque têm a sua sacrossanta necessidade de se aliviarem, e lá vêm com a cantiga: «Desenrasca-te! Toma a pílula!» E estão-se todos nas tintas se depois uma pobre rapariga, católic fervorosa, sonha todas as noites com o papa que diz (*falsete alemão*): "A pílula é pecado mortal."

JOÃO: (*interrompendo-a*): Basta!

ANTÔNIA: E agora está tramada!

JOÃO: Mas de quantos meses está a Margarida?

ANTÔNIA: O que te importa a ti?

JOÃO: Se estão casados ainda nem há cinco meses?

ANTÔNIA: E então? Foi antes de se casarem. Ou também estás um moralista do caraças. Ainda mais papista que o papa?

JOÃO: Mas o Luís disse-me que fizeram amor pela primeira vez só depois de casados!

MARGARIDA: O meu Luís contou-lhe essas coisas todas?!

JOÃO: (*embaraçado*): Estávaos em frente da televisão, à espera que começasse um jogo internacional... foi assim, para se dizer alguma coisa...

ANTÔNIA: É de doidos! Percebeste, Margarida, hem?... O Luís estava à espera de um jogo internacional...

JOÃO: Era o Itália-Portugal, eh!

ANTÔNIA: Imagine-se!

JOÃO: Eu sou o melhor amigo dele! A mim conta-me sempre tudo. Estima-me, pede-me conselhos.

Presto

The musical score is for a piano piece, marked "Presto". It is in 6/8 time and consists of three systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo to forte (*f*). The bass staff starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo. The second system continues the melody and accompaniment. The third system continues the melody and accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 10 to 24. The score is written for a piano (left hand) and a voice (right hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often marked with accents and slurs. The voice part is more melodic, with longer note values and rests. The score includes various musical markings such as *ff* (fortissimo), *poco a poco crescendo*, *loco*, and *fff* (fortississimo). The piano part is divided into systems of two staves each, with the right staff of each system being an octave lower (8vb) than the left staff. The voice part is written on a single staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure (measure 24).

10

10

(8vb)

(8vb)

14

ff

poco a poco crescendo

14

loco

(8vb) *loco* *poco a poco crescendo*

(8vb)

17

17

loco

8vb

20

20

loco

8vb

24

24

loco

8vb

fff

fff

8.

(...)

MARGARIDA: Então se me escorrega, escorrega?

ANTÓNIA: Está calada, cretina! E depois achas que isso é maneira de andar? Nunca viste como andam as grávidas? Andam assim? (*imita de modo grotesco Margarida*). Quero dizer! O porte da mãe... Estás a ver a Nossa Senhora? (*Procede com um passo majestoso*).

MARGARIDA: O que é que vai acontecer no hospital quando descobrirem que eu estou grávida de massa, arroz e de latas?

ANTÓNIA: Não acontece nada porque ao hospital não vamos chegar sequer.

MARGARIDA: Claro, porque nos prendem antes!

ANTÓNIA: Pára de choramingar! Assim que estivermos dentro da ambulância dizemos logo aos maqueiros como estão as coisas... Eles são gente que trabalha como nós... Ajudam-nos de certeza.

MARGARIDA: E se nos denunciarem?

ANTÓNIA: Pára lá com isso, não nos denuncia! E puxa essa barriga para cima! (*Ajuda-a*).

MARGARIDA: Tenho outro saco a escorregar, vai cair!

ANTÓNIA: Segura-o! Oh, que emplastro!

MARGARIDA: Não, não carregues... Bolas, rompeu-se um saquinho de azeitonas em salmoura! Ah!!!

Entram, atraídas pelos gritos, João e o Sargento.

JOÃO: O que aconteceu agora?

MARGARIDA: Está a sair, sai-me tudo!

JOÃO: Tem o filho a sair, está a sair! Depressa, sargento, ajude-me a pegar-lhe ao colo!

Vivace molto agitato

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked **Vivace molto agitato**. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into three systems of staves.

System 1 (Measures 1-4):

- Vocal:** Measures 1-2 are whole rests. Measure 3 starts with a half note G4 (marked *mf* *agitato*). Measure 4 has a half note A4 (marked *f* *con brio*).
- Piano:** Measures 1-2 have a continuous eighth-note accompaniment (marked *mp* *agitato*). Measures 3-4 have a more active accompaniment with some notes marked *loco* and *f*.

System 2 (Measures 5-8):

- Vocal:** Measure 5 has a half note G4 (marked *mf*). Measure 6 has a half note A4 (marked *f*). Measure 7 has a half note G4 (marked *mf*). Measure 8 has a half note F#4 (marked *mf*).
- Piano:** Measures 5-8 continue the accompaniment, with some notes marked *loco* and *f*.

System 3 (Measures 9-12):

- Vocal:** Measure 9 has a half note G4 (marked *cresc.*). Measure 10 has a half note A4 (marked *f*). Measure 11 has a half note G4 (marked *f*). Measure 12 has a half note F#4 (marked *f*).
- Piano:** Measures 9-12 continue the accompaniment, with some notes marked *loco* and *f*.

13

f *dim.*

13

f *dim.*

16

f *dim.*

16

f *dim.*

8vb *p*

(...)

JOÃO: Pois, com certeza. Eu pego no pano e limpo... que isto sim, é que são coisas de homens! Olha que grande confusão, sabe-se lá como vai ficar o Luís quando amanhã chegar a casa do turno e se vir pai assim de repente. Dá-lhe uma coisa! E se depois for dar com o filho transplantado na barriga de outra mulher, dá-lhe segunda coisa, e fica para aí esticado! Tenho de falar com ele antes, e prepará-lo devagarinho, deixá-lo respirar. É assim, começo por lhe falar do papa, (*imitando a voz do papa*) «Vóz sois os meus cachos de uva, deixai-vos espremer, a oito % de juros ao ano, se faz favor». (*Pôs-se de joelhos para limpar o chão com a esfregona*) Ooooh, tanta água! Mas que cheiro estranho. Parece que sabe a vinagre, (*Cheira o esfregão*) É salmoura! (*Estupefacto*) Salmoura!? Esta não sabia eu, que antes de nascer estávamos nove meses em salmoura! (*Continua a limpar o chão*). Oh, olha para aquilo, mas o que é esta coisa? Uma azeitona? Estamos em salmoura com azeitonas? Ora esta! Não, não, estou doido ou quê? A azeitona não tem nada a ver! (*Ouve-se de novo o apitar da sirene*). Mas de onde virá esta azeitona? Oh, olha outra! Duas azeitonas? Se não fosse serem de proveniência um tanto incerta, até as comia... Deu-me uma fome! (*Pousa as duas azeitonas num prato que está em cima da mesa*). Ainda sou capaz de fazer uma sopa com o milho. Se calhar até é boa. A água já está, meto-lhe dentro dois cubinhos de carne, uma cabeça de alhos... (*Abre o frigorífico*). Pronto, eu sabia, cubinhos não há e cabeças de alhos também não... Assim, tenho mesmo de pôr as outras cabeças, ou seja, as cabeças de coelho! Raios me partam, até parece que sou a bruxa mdrasta da Branca de Neve a preparar veneno... Depois vais ver, como a sopinha... e track!, transformo-me num sapo. Também já engoli outros! (*Pensativo pega no manípulo do soldador que está pousado no fogão de gás*). Mas quantas vezes tenho de dizer àquela tonta da Antónia que isto é um soldador autogénio, que não se usa para acender o gás. É perigoso! Um dia destes ainda me vai a casa pelos ares!

Allegro

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked **Allegro**. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *mf con brio*. The second system continues the melody and bass line, with dynamic markings *f* and *mp* alternating. The third system also continues the melody and bass line, with dynamic markings *f* and *mp* alternating. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

12

f *mp* *f*

15

mp *f* *mp*

18

f *mp* *f dim.*

21

mp

(...)

LUÍS: Transplantes de bebés de uma barriga para outra?!...

JOÃO: Isso mesmo... mas onde é que tu vives? Vê-se logo que nunca passaste por um parto prematuro! Não sabes que no Ginecológio, quando chega uma mulher, fazem assim: têm lá uma máquina, um autoclave... com a teta toda oxigenada, pegam na mulher que tem o prematuro de quatro meses e meio, ou vá lá, cinco... depois pegam numa mulher a mais!, que é a segunda mãe... fazem a cesariana... depois fazem-na também à outra mulher... metem-lhe no ventre o bebé, cosem a placenta e tudo... e ao fim de quatro meses (*pausa*) um pêro!

LUÍS: Pega lá na lista telefónica para vermos onde é esse tal Centro Ginecológico.

JOÃO: Já não há telefone fixo...

LUÍS: O quê, já não tens?

JOÃO: Foi um dos primeiros cortes que tivemos de fazer para salvar o orçamento familiar.

LUÍS: Bem, vamos lá abaixo ao bar, lá há telefone...

JOÃO: Agora não me lembro. O ginecológico é prali para os lados da zona portuária!

LUÍS: Tão longe? É muito fora de mão.

JOÃO: É o único sítio onde fazem o transplante! Pegam noutra mulher, a primeira que aceitar. (*Pára de repente, fulminado por uma ideia*) Outra mulher? A minha mulher!? A Antónia aceita de certeza. É ela a primeira mulher que aceita! É tão parva! Aquela de certeza que deixa fazerem-lhe o transplante, e ainda me volta grávida pra casa. Depressa, vamos! (*saem a correr*).

Allegro giocoso

The musical score is for a piece titled "Allegro giocoso". It is written in 4/4 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line starts with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex rhythmic pattern in the right hand. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The second system (measures 5-8) continues the vocal and piano lines. The vocal line has a *f* dynamic, and the piano accompaniment has *mp* and *mf* dynamics. The third system (measures 9-12) features a vocal line with a *p cresc.* dynamic and a piano accompaniment with *ff* and *mp* dynamics. The score includes various articulations such as slurs, trills, and accents.

14 *mp* *p cresc.*

18 *ff mp* *f* *ff* *f* *ff*

22 *mp* *f* *mp*

26 *f* *mp* *f* *cresc.*

30 *fff* *fff*

Fim do primeiro acto

SEGUNDO ACTO

Primeira cena

Allegro

mp

mp

mf

f

mf

f

f

subito *p* cresc.

subito *p* cresc.

f

(...)

ANTÓNIA: Anda cá, estás a ver lá em baixo? É uma carrinha da polícia. E o que julgas que está aqui a fazer a bófia a esta hora? Estão ali emboscados à espera dos melros como tu que vão por aí fora com as canastras, de madrugada, e zunga, apanham-nos logo! (*Volta um instante ao fogão*) Tu ficas aqui. Se precisares de acender o fogão, está aqui o soldador de autogénio do João, mas onde é que está? Ele nunca o põe no mesmo sítio! Ah, aqui está. Vê bem, faz-se assim, acende-se.

MARGARIDA: Mas não fica incandescente?

ANTÓNIA: Não, porque não é ferro. É uma liga especial que se chama antimónio, chega até aos dois mil graus mas nunca faz brasa, e serve precisamente para acender o fogão!

MARGARIDA: (*estando a espreitar pela janela*): Olha, vai ali a Maria do terceiro andar, também ficou grávida, vai ali a atravessar a rua.

ANTÓNIA: Vais ver que não tarda nada e vemos passar os homens todos marrecos. Mulheres grávidas, homens marrecos. O que não hão de pensar de nós no estrangeiro!

MARGARIDA: Também vou contigo. (*Arruma os sacos na segunda fronha, e por sua vez pendura-a ao pescoço e esconde-a debaixo do casaco*).

ANTÓNIA: Vamos. Hoje é o dia das mães! (*saem*)

Segunda cena

Allegro

Repetir até soar um som de trovão, que indicará quando parar de tocar.

* Quando soar o som de trovão o pianista deve parar o ostinato e executar um cluster.

LUÍS: Pronto, agora começa a chover e ainda apanhamos uma molha de todo o tamanho!

JOÃO: Apetece-me dar pontapés ao mundo inteiro, mas os pés parece que até rebentam! Tu e a tua boa ideia de fazer a volta dos hospitais. Seao telefone dizem que a tua mulher não está lá internada, para que é que era preciso fazer esta caminhada toda?!

LUÍS: Agora vou mas é para a estação, apanho o comboio e vou trabalhar... que já me vão descontar uma hora.

Allegro furioso

11 *f* *fff* *f* *gliss.* *cluster* *gliss.*

15 *ord.* *ord.* *(curta)* *fff*

19 *f* *fff* *ord.*

23 *ord.*

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a voice and piano. The score is divided into two systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 26-28):

- Vocal Line:** Measures 26-28. The melody is in 3/4 time. Measure 26 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 27 has a half note G4 and a quarter note F#4. Measure 28 has a half note E4 and a quarter note D4.
- Piano Accompaniment:** Measures 26-28. The left hand plays a steady eighth-note pattern in the bass register. The right hand plays chords in the treble register.

System 2 (Measures 29-30):

- Vocal Line:** Measures 29-30. Measure 29 continues the melody with a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. Measure 30 has a half note G4 and a quarter note F#4. The system ends with a double bar line.
- Piano Accompaniment:** Measures 29-30. The left hand continues the eighth-note pattern. The right hand plays chords. The system ends with a double bar line.

Dynamic Markings: The piano accompaniment features a *fff* (fortissimo) marking in measure 29 of both systems.

13.

(...)

GRADUADO: (*reentrando em cena*): Depressa, depressa! Vamos salvar estes sacos! (*dirigindo-se a João e Luís*) Sabem alguma coisa dos camionistas?

LUÍS: Não terão ficado lá dentro, esmagados nas cabinas?

GRADUADO: Não, não ficaram nada esmagados, safaram-se.

JOÃO: Ainda bem!

GRADUADO: Safaram-se mas foi logo adaqui que nem dois foguetes!

JOÃO: Acredito! Arriscavam-se a ficar de churrasco!

GRADUADO: Não, não havia nenhum perigo! Olhe para aqui... (*mostra um saquinho*) Aquilo são sacos cheios de açúcar refinado, farinha de trigo duro e arroz fino e integral, mais nada! Tudo mercadoria proveniente da China.

LUÍS: Sem controlo.

JOÃO: E sem respeitar as leis do mercado!

LUÍS: A menos que lhes aconteça vurarem.se na estrada.

JOÃO: Bem, há sempre um deus que castiga os vigaristas... um deus chinês!

LUÍS: E pensar que ainda só há trinta anos, dizer "chineses" significava "os verdadeiros camaradas".

GRADUADO: Isso: indigne-se! Que a indignação é mesmo a arma mais terrível dos nabos.

JOÃO: E você, o que faz pela lei, além de gozar com tudo e mais alguma coisa?

GRADUADO: Eu apreeendo! Apreendo e confisco! A propósito, dêem-me uma ajuda a recolher estes sacos.

JOÃO: Pronto, já estamos requisitados!

GRADUADO: (*afastando-se na direcção do acidente*): Eh, mas para onde é que vão aqueles? Raios, dão-nos apalmada aos sacos! Pois: arroz e farinha! (*Ri-se*) Ah, ah, ah. (*Para a plateia*) Vocês aí! Larguem já esses sacos! (*Faz menção de sair, dirigindo-se a João e Luís*) Vocês toca a apanhá-los. (*Sai*)

LUÍS: O quê? Agora fazemos de carregadores para salvar a mercadoria dos traficantes chineses? (...)

(os actores prosseguem o diálogo enquanto soa a música)

Allegro ma non troppo

Repetir vezes

The musical score is written for piano and voice. It is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then has a melodic phrase. The piano accompaniment has a bass line and a treble line. The second system continues the musical material with a repeat sign and a final cadence.

14.

(...)

LUÍS: Eles querem lá saber das encomendas! Um engenheiro da fábrica deu-me a dica: vão dismantelar as maquinarias todas e reimplantá-las no Leste. Mas queres saber qual é a melhor? Precisamente este ano a nossa empresa recebeu um financiamento do Estado para investigação de novos motores de propulsão não poluentes especializados. Mas não se fez nada. E sabes onde foram parar os milhões e milhões do financiamento? A um banco do Lichtenstein sob a forma de acções de uma empresa off-shore que produz armamento de guerra altamente sofisticado.

JOÃO: (*Indignado precipita-se a apanhar os sacos*): Á é! Vá mexe-te!

LUÍS: E o orgulho de ser um nabo democrático legalista?

JOÃO: Chega a altura em que até os nabos despertam! Força, vamos!

Saem carregados como mulas pelo lado esquerdo do pano secundário. O sargento berra de fora da cena.

SARGENTO: Eh vocês os dois, aonde vão? Parem, Parem senão disparo! Vou disparar!

JOÃO: (*Reentra por um instante*): Dispara! Dispara mas é para os teus colhões! (*Sai*).

SARGENTO: Estes sacanas! A fingir que estavam a trabalhar! E ainda falam dos imigrantes! (*Sai perseguindo-os e leva os sacos que puder*).

Allegro

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of 'Allegro'. The piano part is in 4/4 time, while the vocal part is in 3/4 time. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 3, 6) at the beginning. The piano part features a variety of dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *con fuoco* (with fire), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The vocal part is marked with *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive performance.

9

mf *f* *mf* *f*

mf

13

p cresc.

p cresc.

17

f

f

21

f *subito p* *mf*

f *subito p* *mf*

25

mp *f* *mp* *mf* *mp*

mp *f* *mp* *mp*

mf

29 *f* *mp* *mf* *mp* *mf* *f* *f*

34 *mp* *f*

39 *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *mp*

44 *mf* *f* *mf*

48 *mp* *p* *cresc.* *ff* *mp* *cresc.* *ff* *mp* *cresc.* *ff*

15.

(...)

ANTÓNIA: E o marido inha mais de...

MARGARIDA: (*segreda*) Noventa.

ANTÓNIA: Noventa!

SARGENTO: A força da fé!

ANTÓNIA: Mas dizem que ele, o marido, morreu quase logo a seguir.

SARGENTO: Acredito!

ANTÓNIA: Seja como for, para recordar este milagre, todas as mulheres do bairro andam com uma barriga falsa durante...

MARGARIDA: (*segreda*) Três dias.

ANTÓNIA: ...três dias.

SARGENTO: Basta! Vamos lá acabar com essa palhaçada! Mostre já o que tem aí debaixo, senão perco a paciência!

ANTÓNIA: Perde a paciência, e então o que faz? Arranca-nos a roupa? Aviso-o que se nos tocar, com um só dedo que seja, lhe acontece uma desgraça!

SARGENTO: Não me faça rir! (*No mesmo instante, preocupado*) Que desgraça?

ANTÓNIA: A mesma que aconteceu ao marido de Santa Eulália! Aquele velho era um descrente e foi assim: «Santa Eulália, vem já aqui que tenho de falar contigo. Abre o vestido, e mostra-me o que tens aí por baixo. Eu aviso-te já: Se estás realmente grávida aperto-te o pescoço, porque o filho não é meu!» Então ela, a Santa Eulália, abriu logo o vestido (*muito inspirada*) e, segundo milagre: do ventre saíram rosas... uma cascata de rosas!

SARGENTO: Ora, vejam só que lindo milagre!

ANTÓNIA: Sim, mas a história ainda não acabou, fez-se imediatamente o escuro diante dos olhos do velho: «Não vejo nada, já não vejo nada!» - gritava ele. - Estou cego! Deus castigou-me!» «E agora já acreditas, ó descrente?» disse-lhe Santa Eulália. «Sim, acredito!» E então, terceiro milagre: das rosas saiu um menino já de...

MARGARIDA: Dez... (*mima a altura*) de dez meses, que falava, e disse: «Papá, papá, o Senhor perdoa-te, agora já podes morrer em paz!» Tocou-lhe com a mãozinha na testa e «zunga», o velho apagou-se naquele instante!

SARGENTO: Chega de historietas.

ANTÓNIA: Então o Sr. não acredita no milagre?

Excerto de *Hay un aquila divina*

Anónimo

Santa Cruz de Coimbra (séc. XVII)

Allegro

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody in the right hand starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass line in the left hand starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The second system continues the melody and bass line, with the melody ending on a half note G4 and the bass line ending on a half note G3. The score is marked with 'Allegro' and 'mf' (mezzo-forte).

16.

(...)

ANTÓNIA: (*gritando*) Estou aqui com um sargento morto, e esta vem falar-me de chaves!...

MARGARIDA: Quer dizer que o meu marido encontrou o teu que, com certeza, lhe foi contar que eu estava grávida! E o que lhe conto eu agora? Eu não tenho o teu jeito para inventar petas!, Ah, mas eu daqui não saio. Agora tens que me livrar deste sarilho, conta-lhe tu!

ANTÓNIA: (*Dá-se conta do que está a acontecer-lhe*); É a primeira vez que mato alguém! Sargento, (*tenta reanimá-lo*) não esteja assim. Vamos fazer as pazes. Foi só uma pancada na porta, sargento. Acordem (*Levanta um braço do sargento e solta-o. O braço cai pesadamente, sem vida*). Está morto defunto!

MARGARIDA: Vês, tanto brincaste com s milagres...

ANTÓNIA: Foi a maldita Santa Eulália.

MARGARIDA: O que estás a fazer agora?

ANTÓNIA: Reanimação!

MARGARIDA: Mas isso já não se usa. É preciso fazer-lhe respiração boca a boca, como para os afogados!

ANTÓNIA: Agora achas que eu ia pôr-me aqui a beijar uma autoriadade? Com o meu passado político! (pausa).

Margarida, beija-o tu.

MARGARIDA: Eu não, bah!

ANTÓNIA: Um beijo na boca não deixa marcas!

MARGARIDA: Não tens um disfibrilhador?

ANTÓNIA: E isto é um campo de futebol?

MARGARIDA: Pois não.

ANTÓNIA: Mas tenho uma varinha mágica.

MARGARIDA: Não serve.

ANTÓNIA: Se está morto está morto.

MARGARIDA: Onde é que o pomos?

ANTÓNIA: No armário.

MARGARIDA: No armário?

ANTÓNIA: Nunca viste nos filmes policiais? Os mortos metem-se sempre nos armários!

(os actores prosseguem o diálogo enquanto soa a música)

Quarta cena

Allegro vivace

The musical score is written for piano and violin. It begins with a treble and bass staff for the piano, and a single staff for the violin. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system of music is marked 'f' (forte). The second system of music is marked 'ff dim.' (fortissimo diminuendo). The score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff for the piano, and a single staff for the violin.

Measures 7-9 of the musical score. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. Measure 7 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 8 features a forte (*f*) dynamic. Measure 9 ends with a 4/4 time signature. The piano accompaniment includes a bass line with a 2/4 time signature change in measure 8.

Measures 10-12 of the musical score. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. Measure 10 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 11 features a forte (*f*) dynamic. Measure 12 ends with a 4/4 time signature. The piano accompaniment includes a bass line with a 2/4 time signature change in measure 11.

Measures 13-15 of the musical score. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. Measure 13 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a diminuendo (*dim.*) marking. Measure 14 features a piano (*p*) dynamic. Measure 15 ends with a 4/4 time signature. The piano accompaniment includes a bass line with a 2/4 time signature change in measure 14. A double bar line is present at the end of measure 15.

muta in tambor africano

17.

(...)

MARGARIDA: Está a ficar dia claro. (*Mima abrir a janela*) Vem aí uma carga de água que nem o dilúvio!

ANTÓNIA: Só cá faltava também a chuva! Que cansaço!

(os actores prosseguem o diálogo enquanto soa a música)

Terceira cena

Allegro
tr

Clarinete em Sib *mp* *fp* *mp*

Tambor Africano *mp*

Perc. *fp* *mp* *fp* *mp*

Perc. *fp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Perc. *mf* *p* *mf* *p*

Perc. *mf*

Perc. *mf*

Perc. *mf*

muda in piano

18.

(...)

CANGALHEIRO: *(sem recuperar fôlego)*: Mais menos! De facto morreu.

JOÃO: Resolveu-se!

CAGALHEIRO: Mas infelizmente o corpo já não estava no hospital. Alguém o tinha levado. Esperava encontrar a família em casa. Mas se não está ninguém, só me resta deixar aqui o caixão.

JOÃO: Oiça, deixe-o ficar em minha casa, se confiar em nós, claro! Eu moro do outro lado da rua.

LUÍS: Pregamos-lhe um bilhete na porta do Felizardo a dizer: «O caixão do teu pai está em casa do João»-

CANGALHEIRO: Oh, obrigado! É muita amabilidade a vossa.

JOÃO: Mas você tem de nos deixar meter estes sacos dentro do caixão. São coisas delicadas, se se molham. estraga-se tudo. O caixão tem tampa, espero!?

CANGALHEIRO: Sim, sim, é um caixão dos baratos, mas tem tampa. É oferta da câmara.

JOÃO: O presidente é de esquerda. Dá os caixões e até as tampas!

CANGALHEIRO: Mais menos! Por acaso o vereador deste pelouro é de direita. E é nossso cliente.

CANGALHEIRO: Ai! A tampa!

LUÍS, JOÃO e CANGALHEIRO: A tampa!

JOÃO: Vamos então?

CANGALHEIRO: Sim, sim, vamos; eu vou na frente para preparar o descarregamento... Palermas!

Carregam os sacos.

JOÃO: Sempre quero ver se os chuis têm coragem de vir meter o nariz neste caixão!

LUÍS: Devo dizer que tiveste uma bela ideia. Mas como é que te veio tal coisa à cabeça?

JOÃO: Vieram-me à cabeça os egípcios. Quando alguém morria enchiam o caixão de iguarias para se alimentarem durante a viagem para o além.

LUÍS: Os egípcios?

JOÃO: Sei tudo sobre os egípcios!

LUÍS: Já que sabes tudo sobre os egípcios, quem é que faz de morto?

JOÃO: Olha para mim! Amenófis Terceiro!

Allegro agitato

Repetir 2 vezes

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems, each containing four measures. The first system is marked 'mp' (mezzo-piano) and the second system is marked '5' (quinto). The music features a driving melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various dynamic markings and articulation symbols.

Musical score for measures 10-14. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. Measure 10 features a melodic line in the treble with eighth-note patterns and a piano accompaniment in the grand staff with sixteenth-note figures. Measures 11-14 continue the melodic and harmonic development with various rests and rhythmic patterns.

Allegro appassionato

Musical score for measures 15-19. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature has one sharp. The time signature changes between 3/4 and 4/4. Measure 15 starts with a treble staff entry marked *mf*. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note pattern. Measures 16-19 show dynamic shifts to *mp* and *f*, with the piano part becoming more active.

Musical score for measures 20-23. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature has one sharp. The time signature is 3/4. Measure 20 begins with a treble staff entry marked *mf*. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note pattern. Measures 21-23 show dynamic shifts to *f dim.* and *mp*, with the piano part becoming more active.

Musical score for measures 24-27. The system consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature has one sharp. The time signature is 3/4. Measure 24 begins with a treble staff entry marked *mf*. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note pattern. Measures 25-27 show dynamic shifts to *mp* and *cresc.*, with the piano part becoming more active.

27

f *mp* *mf* *mp*

32

mf *mp* *mf* *mp*

f *molto cantabile*

37

rall.

19.

(...)

ANTÓNIA: Ela tem razão, façam-lhe festas também a ela. *(João e Luís levantam-se do chão, depois do safanão de Antónia, e dirigem-se a Margarida para mimá-la)* Vá, que tenho de sair. *(Levanta-se e dirige-se rapidamente para a saída).*

JOÃO: *(Detendo-a)*: Tu daqui não saís. Vais é meter-te já na cama, no quente. Aliás, vamos desloca-la pra'qui. *(Faz menção de deslocar a cama)*. Este inconsciente!

JOÃO: Tens razão... deslocá-la é muito perigoso, é muito perigoso.

ANTÓNIA: *(Pára; viu a tampa do caixão encostada à parede)*: João, o que é aquilo?

ANTÓNIA: João o que é?

ANTÓNIA: Desculpa, João, o que é aquela coisa? Leva-me até lá!

ANTÓNIA: *(um tanto enervada)*: Ouve, João, o que é esta coisa aqui?

ANTÓNIA: João...!! *(exasperada)*: João, o que ééé? *(pousa Antónia)*

JOÃO: É uma prancha de surf... estilo barroco. Vendem-nas lá na fábrica... junto aos portões. *(Pausa)* Não acreditas, eu sei! De facto é outra coisa.

ANTÓNIA: *(decidida e ameaçadora)*: João, diz-me lá o que é!

JOÃO: É o berço! Quando eu disse ao Luís: «Luís, olha que a tua mulher está à espera de um filho...», ele pôs-se logo:

«O berço! O berço!? Entrou na primeira loja de berços que encontrou: «Dê-me o mais moderno que houver!» O

empregado: «Interessa-lhe um produto japonês? Chama-se Sweet Balance». *(Luís e João agarram pelos lados a tampa do caixão e fazem-na oscilar)*. Vês? Aqui dos lados há quatro pegas. Pendura-se no tecto com cabos de aço, queres ver?!

(descem cabos de aço, enquanto isso, João e Luís vão dando indicações: -troce... destroce...) mete-se lá dentro o bebé, Basta tocar-lhe ao de leve, e o berço baloiça durante horas.

Allegro

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked Allegro. It consists of two systems of music. The first system features a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The second system also features a single treble staff and a grand staff. The music is characterized by strong dynamics, including *f marcato*, *mf*, *f*, *dim.*, and *p*. The piece concludes with a double bar line.

(...)

JOÃO: Eu mato-me! Estás a ver? Passámos a vida a mourejar como umas bestas para conseguirmos ter uma casa nossa, para vivermos e deixar-mos qualquer coisa aos nossos filhos, e de repente, lixam-nos! Já não temos nada! Somos uns sem abrigo!

ANTÓNIA: E de quem é a culpa? Naturalmente fui eu que não soube gerir o empréstimo! Que não previ que as prestações iam aumentar, que os bancos se comportavam como agiotas!!!

JOÃO: Eu nunca concordei com os empréstimos! Até gritei contigo: cuidado que os bancos são instituições fraudulentas! Confiar-lhes a gestão do empréstimo é como oferecer um banco de sangue a um vampiro! E tu caíste!

ANTÓNIA: Pois claro, agora a culpa é minha. Mas ninguém te disse que nos últimos três anos, com a chamada contenção salarial, vos lixaram quase dois meses de ordenado?

JOÃO: Sim, bem sei!!!

ANTÓNIA: Então porque vens atirar-te só a mim? Vês como és um nabo?!

JOÃO: Oh, finalmente! Já estava a ficar preocupado, há meia hora que ninguém me chamava nabo!

LUÍS: (*Para Margarida*): E tu, ao menos pagaste a luz e o gás?

MARGARIDA: Nós estamos a ser postos no meio da rua, e tu estás a ralar-te com a luz e com o gás?!

VELHO: Bem, já que os encontro alegres e satisfeitos, meus rapazes, eu cá despeo-me. E recomendo-lhes, estejam sempre assim na vida! Uma brla vida toda social. Social! Socialista, socialíssim, sociabilíssima! Que belas palavras! Que é coisa com que a gente pode contar! (*Sai*)

VOZ DE POLÍCIA: (*Fora de campo*): Atenção! Atenção! Srs moradores, vamos proceder ao despejo dos prédios N° 25 e 74.

Presto

p *f* *poco a poco crescendo*

p *poco a poco crescendo*

5

10

f

10

15

15

mf

f

15

15

19

mf

f

mf

19

19

22

f

mf

ff

ff

22

22

21.

(...)

LUÍS: Vejam, aqueles rapazes em cima dos telhados.

MARGARIDA: Estão a atirar pedras, telhas e tijolos.

ANTÓNIA: A polícia carrega.

JOÃO: Não, está a disparar para o ar.

MARGARIDA: Prenderam um rapaz.

ANTÓNIA: Esperemos que se salve.

JOÃO: Cuidado! Estão a atirar nesta direção... cuidado! (escondem-se, só aparecendo as suas cabeças momentos mais tarde)

(GRANDE MUDANÇA: retiram parte do cenário e mudam de roupa enquanto se ouve um discurso gravado em italiano.

Enquanto isso a música soa.)

Allegro furioso

f *agitato*

f *agitato*

f *agitato*

ord. gliss. gliss.

gliss.

ord. Gliss. gliss.

2

12

12

15

Gliss.

15

18

mf

8vb
mf

18

22

8vb

22

26

8vb

26

30

30

34

34

39

39

43

43

Final das intervenções

Final das intervenções musicais.

Um australopiteco em Paris

Para cinco percussionistas com interacção do público

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

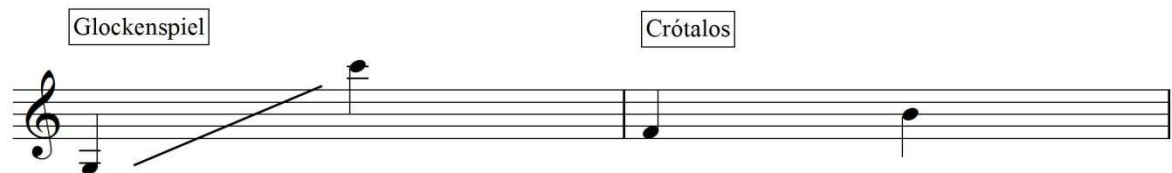
Um australopiteco em Paris

Para cinco percussionistas em interacção com o público

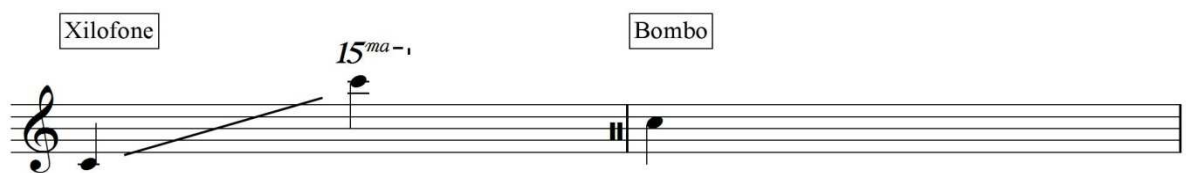
Esta peça, como o próprio nome sugere, retrata a imagem onírica e quase psicadélica de australopiteco na cidade das luzes.

O som surge do silêncio, focando-se progressivamente numa música jocosa, um pouco atabalhoada, mas ao mesmo tempo com uma aura cintilante, como aquela que têm todos os sonhos. Esfuma-se depois progressivamente, atingindo o vazio com que havia começado.

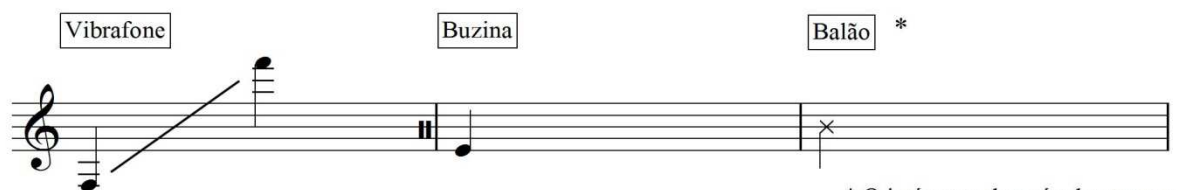
Percussão 1:



Percussão 2:

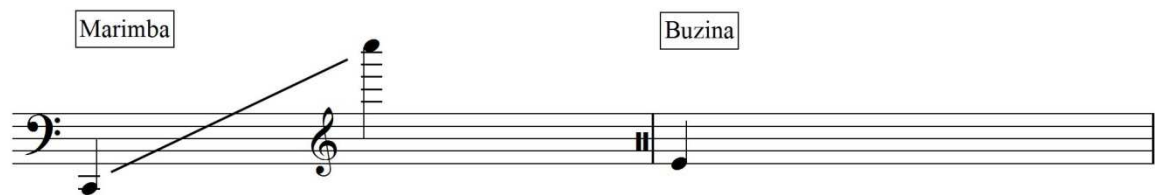


Percussão 3



* O intérprete deverá rebentar um balão previamente cheio.

Percussão 4:



Percussão 5:

Diagrama musical para Percussão 5, dividido em duas partes. A primeira parte, rotulada 'Bateria', contém três staves: 'Tam-Tam' (nota de maraca), 'prato suspenso' (nota com asterisco) e 'prato de choque' (nota com 'x'). A segunda parte, rotulada 'bombo', contém dois staves: 'wood blocks' (notas com triângulo) e 'caixa de rufo' (nota de caixa).

Público:

Para tornar exequível uma interação com o público, será naturalmente necessário alguém que o guie. Primeiro através de um pequeno ensaio prévio, no qual deverão ser introduzidos e trabalhados os elementos constituintes da intervenção da plateia; e depois no decorrer da execução da peça, em que deverão ser assinaladas ao público as entradas de cada elemento.

Os elementos são os seguintes:

I - Executar o som [shh] (como em Chuva) o mais piano possível.

II- Bater palmas.

III- Bater com a língua no palato, simulando o som do trote de um cavalo.

IV-Bater com o pé no chão.

Um australopiteco em Paris

para cinco percussionistas em interação com o público

Tiago de Sousa Derricha

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Score for Percussion 1 through 5 and Público (Audience).

Percussão 1: Crótalos (Cymbal). *mp* misterioso.

Percussão 2: Xilofone (Xylophone). *mf* misterioso.

Percussão 3: Vibrafone motor on (Vibraphone motor on). *mp* misterioso. *mf* *p*.

Percussão 4: *mp* misterioso. *mf*.

Percussão 5: Tam-Tam (Gong). *mp*.

Público: *pppp*. **I** (First measure).

Score for Percussion 1 through 5 and Público (Audience).

Perc. 1: *p*.

Perc. 2: *p*.

Perc. 3: *mp*.

Perc. 4: *p* *mp*.

Perc. 5:

Púb.:

11

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

mp

mf

mf

p

mf

p

16

Glockenspiel

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Bateria

Perc. 5

Púb.

p cresc.

cresc.

motor off

mf

f

mf

mf

p

f

con brio

p

cresc.

f

II

21

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

mp

f com sex appeal

mp

mp

mp

25

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

f

f

mf

f

f

f

f

29

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

mp

f *com sex appeal*

mp

mp

III

mp

33

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

f

f

animalesco

f *animalesco*

f

II

f

37

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

41

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

mp lontano

mf

mf *f* sonhando 3 3

mf

tr

44

Perc. 1

Bombo

Perc. 2

f

Perc. 3

3 3

mf

Perc. 4

f *mf*

f *mf*

Perc. 5

IV

Púb.

f

48

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

51

Crótalos

Perc. 1

mf

Perc. 2

f

Perc. 3

f *mf* *f*

Perc. 4

f *mf* *f*

Perc. 5

f *mf* *f*

Púb.

f *f*

54

Glockenspiel

Perc. 1

f

Perc. 2

f

Perc. 3

mf *f*

Perc. 4

mf *f*

Buzina

Perc. 5

mf *f*

Púb.

f

57

Perc. 1 *mp*

Perc. 2

Perc. 3 *mp cresc.*

Perc. 4 *mp cresc. sonhando* **Vibrafone**

Perc. 5 *mp*

Púb.

61

Perc. 1 *p cresc.* **Glockenspiel**

Perc. 2 *f* **Xilofone**

Perc. 3 *cresc.* *f* *mf*

Perc. 4 *cresc. molto* *f*

Perc. 5 *p* *cresc.* *f*

Púb. **II**

64

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Púb.

64

64

67

Perc. 1

cresc.

Perc. 2

cresc.

Perc. 3

Buzina

f

Perc. 4

cresc.

Perc. 5

cresc.

Púb.

67

67

3/4

70

Perc. 1 *fff mf sospeso* *dim.*

Perc. 2 *fff mf sospeso* *dim.*

Perc. 3 *fff* *mp misterioso*

Perc. 4 *fff* *mp misterioso*

Perc. 5 *fff*

Púb. *fff*

Balão

Vibrafone motor on

75

Perc. 1 *mp dim.*

Perc. 2 *mp dim.*

Perc. 3 *dim.*

Perc. 4 *dim.*

Perc. 5

Púb.

78

Perc. 1 *misterioso* *pp*

Perc. 2 *misterioso* *pp*

Perc. 3 *pp*

Perc. 4 *pp*

Perc. 5 Tam-Tam *p*

Púb. *pppp* I

9 de Abril de 2010
Foros de Amora

Cinco Sonetos de Camões

Para coro misto

Tiago de Sousa Derriça

Tiago de Sousa Derriça

Cinco Sonetos de Camões

Para coro misto

TEXTO

I.

Chorai, Ninfas, os fados poderosos
daquela soberana formosura!
Onde foram parar na sepultura
aqueles reais olhos graciosos?

Ó bens do mundo, falsos e enganosos!
Que mágoas para ouvir! Que tal figura
jaza sem resplendor na terra dura,
com tal rosto e cabelos tão formosos!

Das outras que será, pois poder teve
a morte sobre cousa tanto bela
que ela eclipsava a luz do claro dia?

Mas o mundo não era digno dela;
por isso mais na terra não estive:
ao Céu subiu, que já se lhe devia.

II.

Aquela triste e leda madrugada,
Cheia toda de mágoa e de piedade,
Enquanto houver no mundo saudade
Quero que seja sempre celebrada.

Ela só, quando amena e marchetada,
Saía, dando ao mundo claridade,
Viu apartar-se d'ua outra vontade,
Que nunca poderá ver-se apartada.

Ela só viu as lágrimas em fio,
que duns e doutros olhos derivadas,
s'acrescentaram em grande e largo rio.
Ela viu as palavras magoadas,
que puderam tornar o fogo frio,
e dar descanso às almas condenadas.

III.

Ditoso seja aquele que somente
Se queixa de amorosas esquivações;
Pois por elas não perde as esperanças
De poder nalgum tempo ser contente.

Ditoso seja quem, estando absente,
Não sente mais que a pena das
lembranças,
Porque, inda mais que se tema de
mudanças,
Menos se teme a dor quando se sente.

Ditoso seja, enfim, qualquer estado.
Onde enganos, despezos e isenção
Trazem o coração atormentado

Mas triste de quem se sente magoado
De erros em que não pode haver perdão,
Sem ficar na alma a mágoa do pecado.

IV.

Alegres campos, verdes arvoredos,
claras e frescas águas de cristal,
Que em vós os debuxais ao natural,
discorrendo da altura dos rochedos;

Silvestres montes, ásperos penedos,
compostos em concerto desigual,
sabei que, sem licença de meu mal,
já não podeis fazer meus olhos ledos.

E, pois me já não vedes como vistes,
não me alegrem verduras deleitosas,
nem águas que correndo alegres vêm.

Semearei em vós lembranças tristes,
regando-vos com lágrimas saudosas,
e nascerão saudades de meu bem.
quando o vosso desprezo torna a vida?

V.

Vossos olhos, Senhora, que competem
co Sol em fermosura e claridade,
enchem os meus de tal suavidade
que em lágrimas, de vê-los, se derretem.

Meus sentidos vencidos se sometem
assi cegos a tanta divindade
e da triste prisão, da escuridade,
cheios de medo, por fugir remetem.

Mas se nisto me vedes, por acerto,
o áspero desprezo, com que olhais,
torna a espertar a alma enfraquecida.

Ó gentil cura e estranho desconcerto!
Que fará o favor que vós não dais,

I.	Chorai, Ninfas, os fados poderosos	1
II.	Aquela triste e leda madrugada	5
III.	Ditoso seja aquele que somente	8
IV.	Alegres campos, verdes arvoredos	12
V.	Vossos olhos, Senhora, que competem	15

Cinco sonetos de Camões

Luís Vaz de Camões

Tiago de Sousa Derriça

I. Chorai, Ninfas, os fados poderosos

Andante affetuoso ♩ = 80

Score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time, with a tempo of Andante affetuoso (♩ = 80). The lyrics are in Portuguese.

Sopranos
Cho - rai, Nin - fas, os fa - dos po - de - ro - sos da -

Contraltos
Cho - rai, Nin - fas, os fa - dos po - de - ro - sos da -

Tenores
Cho - rai, Nin fas, os fa - dos po - de - ro - sos da -

Baixos

Score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time, with a tempo of Andante affetuoso (♩ = 80). The lyrics are in Portuguese.

S.
que - la so - be - ra - na fer - mo su - ra! On - de

C.
que - la so - be - ra - na fer - mo su - ra! On - de

T.
que - la so - be - ra - na fer - mo su - ra! On - de

B.
On - de fo -

Score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time, with a tempo of Andante affetuoso (♩ = 80). The lyrics are in Portuguese.

S.
fo - ram pa - - rar na se - pul - - tu - ra

C.
fo - ram pa - - rar na se - pul - - tu - ra

T.
fo - ram pa - - rar na se - pul - - tu - ra

B.
ram pa - - rar na se - pul - - tu - ra

12 *subito p cresc.* *f* *mf*

S. a - que-les re - ais o - lhos gra - ci - o - sos? Ó bens do mun - do,

C. a - que-les re - ais o - lhos gra - ci - o - sos? Ó bens do mun - do,

T. a - que-les re - ais o - lhos gra - ci - o - sos? Ó bens do mun - do,

B. a - que-les re - ais o - lhos gra - ci - o - sos? Ó bens do mun - do,

16 *subito p* *cresc.* *f*

S. fal - sos e'en - ga - no - sos! Que má - guas p'ra'ou - vir! Que tal fi - gu - ra

C. fal - sos e'en - ga - no - sos! Que má - guas p'ra'ou - vir! Que tal fi - gu - ra

T. fal - sos e'en - ga - no - - - sos! Que má - guas p'ra'ou - vir! Que tal fi - gu - ra

B. fal - sos e'en - ga - no - - - sos! Que má - guas p'ra'ou - vir! Que tal fi - gu - ra

19 *mp* *p* *mp*

S. ja - za, ja - za sem res - plen - dor na ter - ra du - ra,

C. ja - za, ja - za sem res - plen - dor na ter - ra du - ra,

T. ja - za, ja - za sem res - plen - dor na ter - ra du - ra,

B. ter - ra du - ra,

22

S. *mf* *p*
com tal ros - to e ca - be - - los tão fer - mo - sos!

C. *mf* *p*
com tal ros - to e ca - be - los tão fer - mo - sos!

T. *mf* *p*
com tal ros - to e ca - bel - los tão fer - mo - sos!

B. *mf* *p*
com tal ros - to e ca - be - los tão fer - mo - sos!

26

S. *p* *mf*
Das ou - tras que se - rá, pois po - der te - ve

C. *p* *mf*
Das ou - tras que se - rá, pois po - der te - ve

T. *p* *mf*
Das ou - tras que se - rá, pois po - der te - ve

B. *p* *mf*
Das ou - tras que se - rá, pois po - der te - ve

30

S. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
a mor-te so - bre cou - sa tan - to be - la que e - la'e - cli - psa - va a

C. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
a mor-te so - bre cou - sa tan - to be - la que e - la'e - cli - psa - va a

T. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
a mor-te sou - bre cou - sa tan - to be - la que e - la'e - cli - psa - va a

B. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
a mor-te sou - ber cou - sa tan - to be - la que e - la'e - cli - psa - va a

34 *cresc.* *f*

S. luz do cla - ro di - a? Mas o mun - do não e - ra di - gno de - la;

C. luz do cla - ro di - a? Mas o mun - do não e - ra di - gno de - la;__

T. 8 luz do cla - ro di - - - a?__ Mas o mun - do não__ e - ra di - gno de - la;__

B. luz do cla - ro di - - - a?__ Mas o mun - do não__ e - ra di - gno de - la;__

37 *mp* *p* *mp*

S. por is - so mais na ter - ra não'es - te - ve: ao Céu su - biu,____

C. *mp* *p* *mp* por__ is - so mais na ter - ra não'es - te - ve: ao Céu su - biu;

T. 8 *mp* *p* *mp* por is - so mais na te - ra não'es - te - ve: ao Céu__ su - biu;____

B. *mp* Céu__ su - biu;____

40 *cresc.* *rall.* *f*

S. ao Céu su - biu que já, que já se lhe de - vi - a.

C. *cresc.* *f* ao Céu su - biu que já, que já se lhe de - vi - a.

T. 8 *cresc.* *f* ao Céu su - biu que já, que já se lhe de - vi - a.

B. *cresc.* *f* ao Céu su - biu que já, que já se lhe de - vi - a.

II. Aquela triste e leda madrugada

Andante ♩ = 92

Sopranos
mf *doloroso*
 A - que - la — tris - te e le - da ma - dru - ga - da, *mp*
 chei - a — to - da de

Contraltos
mf *doloroso*
 A - que - la — tris - te e le - da ma - dru - ga - da, *mp*
 chei — a — to - da de

Tenores
mf *doloroso*
 A - que - la — tris - te e le - da ma - dru - ga - da, *mp*
 chei — a — to - da de

Baixos
mf *doloroso*
 A - que - la — tris - te e le - da ma - dru - ga - da, *mp*
 cheia — a — to - da de

4

S.
p
 má - gua'e de pie - da - de, en - quan - to hou - ver no *mf*
 mun - do sau - da - de,

C.
p
 má - gua'e de pie - da - de, en - quan - to hou - ver no *mf*
 mun - do sau - da - de,

T.
p
 má - gua'e de pie - da - de, en - quan - to hou - ver no *mf*
 mun - do sau - da - de,

B.
p
 má - gua'e de pie - da - de, en - quan - to hou - ver no *mf*
 mun - do sau - da - de,

7

S.
mp
 que - ro que se - ja to - da ce - le - bra - da. *f*
 Ah! *luminoso*
 E - la só, quan-do'a-me-na'e mar - che - ta - da,

C.
mp
 que - ro que se - ja to - da ce - le - bra - da. *f*
 E - la só, quan-do'a-me-na'e mar - che - ta - da,

T.
mp
 que - ro que se - ja to - da ce - le - bra - da. *f*
 E - la só, quan-do'a-me-na'e mar - che - ta - da,

B.
mp
 que - ro - que - se - ja to - da ce - le - bra - da. *f*

11 *mf* Ah! sa - í - a, dan-do'ao mun - do cla - ri - da - de, *p* doloroso tutti viu a - par - tar - se d'u - a'ou - tra von - ta - de, *mf*

C. *mf* sa - í - a, dan-do'ao mun - do cla - ri - da - de, *p* doloroso viu a - par - tar - se d'u - a'ou - tra von - ta - de, *mf*

T. *mf* sa - í - a, dan-do'ao mun - do cla - ri - da - de, *p* doloroso viu a - par - tar - se d'u - a'ou - tra von - ta - de, *mf*

B. *p* doloroso viu a - par - tar - se d'u - a'ou - tra von - ta - de, *mf*

15 *mp* que nun - ca po - de rá ver - se'a - par - ta - da. *f* Ah! *lamentando* solo E - la só viu as lá - gri - mas em fio, — *f*

C. *mp* que nun - ca po - de rá ver - se'a - par - ta - da. *f* Ah! *lamentando* E - la só viu as lá - gri - mas em fio, — *f*

T. *mp* que nun - ca po - de rá ver - se'a - par - ta - da. *f* *lamentando* E - la só viu as lá - gri - mas em fio, — *f*

B. *mp* que nun - ca po - de - rá ver - se'a - par - ta - da. *f*

19 *mf* doloroso tutti que de uns — e d'ou - tros o - lhos de - ri - va - das, *mp* s'a - cres - cen - ta - ram em

C. *mf* doloroso que de uns — e d'ou - tros o - lhos de - ri - va - das, *mp* s'a - cres - cen - ta - ram em

T. *mf* doloroso que de uns — e d'ou - tros o - lhos de - ri - va - das, *mp* s'a - cres - cen - ta - ram em

B. *mf* doloroso que de uns — e d'ou - tros o - lhos de - ri - va - das, *mp* s'a - cres - cen - ta - ram em

22

f luminoso
solo

S. gran - de'e lar - go rio.____ Ah! E - la viu as pa - la - vras ma - go - a - das,

C. gran - de'e lar - go rio.____ *f luminoso* E - la viu as pa - la - vras ma - go - a - das,

T. gran - de'e lar - go rio.____ *f luminoso* E - la viu as pa - la - vras ma - go - a - das,

B. gran - de'e lar - go rio.____

25 *p poco a poco cresc.*

S. que pu - de - ram tor - nar o fo - go frio,____ e ____ dar ____ des - can - so'às

C. que pu - de - ram tor - nar o fo - go frio,____ *p poco a poco cresc.* e ____ dar ____ des - can - so'às

T. que pu - de - ram tor - nar o fo - go frio,____ *p poco a poco cresc.* e ____ dar ____ des - can - so'às

B. que pu - de - ram tor - nar o fo - go frio,____ *p poco a poco cresc.* e ____ dar ____ des - can - so'às

28 *f* (curta) *pp* *mp* al niente

S. al - mas con - de - na - das. hm!

C. al - mas con - de - na - das. *f* (curta) *pp* *mp* al niente

T. al - mas con - de - na - das. *f* (curta) *pp* *mp* al niente

B. al - mas con - de - na - das. *f* (curta) *pp* *mp* al niente

III. Ditoso seja aquele que somente

Adagio lamentando ♩ = 63

mf *subito p*

Sopranos

Contraltos

Tenores

Baixos

a - que - le que so - men - te se quei - xa de'a - mo -

Di - to - so se - ja'a - que - le que so - men - te se quei - xa de'a - mo -

Di - to - so se - ja,a - que - le que so - men - te se quei - xa de'a - mo -

a - que - le que so - men - te se quei - xa de'a - mo -

mf *p*

S.

C.

T.

B.

ro - sas, a - mo - ro - sas s'qui - van - ças; pois por e - las não

ro - sas, a - mo - ro - sas s'qui - van - ças; pois por e - las não

ro - sas, a - mo - ro - sas s'qui - van - ças; pois por e - las não

ro - sas, a - mo - ro - sas s'qui - van - ças; pois por e - las não

mf *p* *mp* *p* *f*

S.

C.

T.

B.

per - de as es - p'ran - ças de po - der n'al - gum tem - po ser con - ten - te.

per - de as es - p'ran - ças de po - der n'al - gum tem - po ser con - ten - te.

per - de as es - p'ran - ças de po - der n'al - gum tem - po ser con - ten - te.

per - de as es - p'ran - ças de po - der n'al - gum tem - po ser con - ten - te.

12 *mf* *subito p*

S. Di - to - so se - ja quem, es - tan - do ab - sen - te, _____ não

C. Di - to - so se - ja quem, es - tan - do ab - sen - te, _____ não

T. Di - to - so se - ja quem, es - tan - do ab - sen - te, _____ não

B. *mf* *subito p*

quem, es - tan - do ab - sen - te, _____ não

15 *mf* *p* *mf* *p*

S. sen - te mais que'a pe - na, _____ a pe - na das lem - bran - ças, _____ por-que'in-

C. sen - te mais que'a pe - na, _____ a pe - na das lem - bran - ças, _____ por-que'in-

T. sen - te mais que'a pe - na, _____ a pe - na das lem - bran - ças, _____ por-que'in-

B. *mf* *p* *mf* *p*

sen - te mais que'a pen - na, _____ a pe - na das - lem - bran - ças, _____ por-que'in-

19 *mp* *p* *mp* *mf*

S. da mais que se te - ma de mu - dan - ças, _____ menos se te - me a dor quan - do se

C. da mais que se te - ma de mu - dan - ças, _____ menos se te - me a dor quan - do se

T. da mais que se te - ma de mu - dan - ças, _____ menos se te - me a dor quan - do se

B. *mp* *p* *mp* *mf*

da mais que se te - ma de mu - dan - ças, _____ menos se te - me a dor quan - do se

22

mp *mf*

S. sen - te. Ah! en - fim, en - fim, qual - quer

C. sen - te. Di - to - so se - ja'en - fim, en - fim, qual - quer

T. sen - te. Di - to - so se - ja'en - fim en - fim, qual - quer

B. sen - - - te. Ah! en - - - - fim, qual - quer

25

subito p *mf* *p*

S. esta - do, on - de'en - ga - nos, en - ga - nos, des - pre - zos e'i - sen -

C. esta - do, on - de'en - ga - nos, en - ga - nos, des - pre - zos e'i - sen -

T. esta - do, on - de'en - ga - nos, en - ga - nos, des - pre - zos e'i - sen -

B. esta - do, on - de'en - ga - nos, en - ga - nos, des - pre - zos e'i - sen -

29

mf *p* *mp*

S. ção tra - zem o co - ra ção a tor - men - ta

C. ção tra - zem o co - ra ção a - tor - men - ta

T. ção tra - zem o co - ra ção a - tor - men - ta

B. ção tra - zem o co - ra ção a - tor - men - ta - - - -

32

p *mp* *p*

S. do. Mas tris - te de quem se sen - te ma - gua - a - do de er -

C. do. Mas tris - te de quem se sen - te ma - gua - a - do de er -

T. do. Mas tris - te de quem se sen - te ma - gua - a - do de er -

B. do. Mas tris - te de quem se sen - te ma - gu - a - do de er -

35

mf *mp* *mf*

S. ros em que não po-de'ha-ver per - dão, sem fi - car na al-ma'a má - gua,

C. ros em que não po-de'ha-ver per - dão, sem fi - car na al-ma'a má - gua,

T. ros em que não po-de'ha-ver per - dão, Ah! sem fi - car na al-ma'a

B. ros em que não po-de'ha-ver per - dão, Ah! sem fi - car na al-ma'a

39 *cresc.* *fp*

S. sem fi - car na al - ma'a má - gua do pe - ca - do.

C. *cresc.* sem fi - car na al - ma'a má - gua do pe - ca - do. hm!

T. má - gua, a má - gua do pe - ca - do. hm!

B. *cresc.* má - gua, a má - gua do pe - ca - do.

IV. Alegres campos verdes arvoredos

Moderato (♩ = c. 108)

Sopranos *p ben articolato* *mp*
A - le - gres cam - pos, ver - des ar - vo - re - dos, Cla - ras e fres - cas á - guas de cris -

Contraltos *div. p ben articolato* *mp*
A - le - gres cam - pos, ver - des ar - vo - re - dos, Cla - ras e fres - cas á - guas de cris -

Tenores

Baixos

S. *mf legato* *mp*
tal, — Que em vós os de - bu - xais ao na - tu - ral, Dis - cor - ren - do da'al -

C. *unif. mf legato* *mp*
tal, — Que em vós os de - bu - xais ao na - tu - ral, Dis - cor - ren - do da'al -

T. *mf legato* *mp*
Que - em vós os de - bu - xais ao na - tu - ral, Dis - cor - ren - do da'al -

B. *mf legato* *mp*
Que - em vós os de - bu - xais ao na - tu - ral, Dis - cor - ren - do da'al -

S. *p*
tu - ra dos - ro - che - dos; Ah!

C. *p*
tu - ra dos - ro che - dos; Ah!

T. *subito p ben articolato* *div.*
tu - ra dos - ro - che - dos; Sil - ves - tres mon - tes ás - pe - ros pe - ne - dos,

B. *subito p ben articolato*
tu - ra dos - ro - che - dos; Sil - ves - tres mon - tes ás - pe - ros pe - ne - dos,

11

mp *mf legato*

S. Ah! Sa-bei que sem li - cen - ça do meu mal,

C. Ah! Sa-bei que sem li - cen - ça do meu mal,

T. *mp* *mf legato* unis. Com-pos - tos em con-cer-to de - si - gual, Sa-bei que sem li - cen - ça do meu mal,

B. *mp* *mf legato* Com-pos - tos em con-cer-to de - si - gual, Sa-bei que sem li - cen - ça do meu mal,

15

mp *subito p poco a poco cresc.*

S. Já não po - deis fa - zer meus o - lhos le - dos, E, pois me já não ve - des co - mo

C. Já não po - deis fa - zer meus o - lhos le - dos, E, pois me já não ve - des co - mo

T. *mp* *subito p poco a poco cresc.* Já não po - deis fa - zer meus o - lhos le - dos, E, pois me já não ve - des co - mo

B. *mp* *subito p poco a poco cresc.* Já não po - deis fa - zer meus o - lhos le - dos, E, Pois me já não ve - des co - mo

19

S. vis - tes, Não me'a - le - grem ver - du - ras de - lei - to - sas, Nem á - guas

C. vis - tes, Não me'a - le - grem ver - du - ras de - lei - to - sas, Nem á - guas

T. vis - tes, Não me'a - le - grem ver - du - ras de - lei - to - sas, Nem á - guas

B. vis - tes, Não me'a - le - grem ver - du - ras de - lei - to - sas, Nem á - guas

22

S. *f* que cor - ren - do'a - le - gres - vêm *f* Se - me - a - rei em vós lem - bran - ças

C. *f* que cor - ren - do'a - le - gres *div.* vêm *f* Se - me - a - rei em vós lem - bran - ças

T. *f* que cor - ren - do'a - le - gres vêm *f* Se - me a - rei em vós lem - bran - ças

B. *f* que cor - ren - do'a - le - gres vêm *f* Se - me a - rei em vós lem - bran - ças

25

S. tris - tes, Re - gan - do - vos com lá - gri - mas sau - do - sas, -

C. tris - tes, Re - gan - do - vos com lá - gri - mas sau - do - sas,

T. tris - tes, Re - gan - do - vos com lá - gri - mas sau - do - sas,

B. tris - tes, Re - gan - do - vos com lá - gri - mas sau - do - sas,

28

cresc. S. E nas - ce - rão sau - da - des de meu *ff* bem. *p* Ah!

cresc. C. E nas - ce - rão sau - da - des de meu *ff* bem. *p* Ah!

cresc. T. E nas - ce - rão sau - da - des de meu *ff* bem. *p* Ah!

cresc. B. E nas - ce - rão sau - da - des de meu *ff* bem. *p* Ah!

V. Vossos, olhos, Senhora, que competem

Andante affetuoso ♩ = 80

mp *mf*

Sopranos
Vos - sos o - lhos, Se - nho - ra, que com - pe - tem co

Contraltos
Vos - sos o - lhos, Se - nho - ra. que com - pe - tem co

Tenores
Vos - sos o - lhos, Se - nho - ra que com - pe - tem co

Baixos

5 *mf* *p* *p*

S.
Sol em fer - mo - su - ra e cla - ri da - de, en - chem

C.
Sol em fer - mo - su - ra e cla - ri da - de, en - chem

T.
Sol em fer - mo - su - ra e cla - ri da - de, en - chem

B.
en - chem os

9 *mf* *mf* *mf* *mf*

S.
os meus de tal so - a - vi - - da - de

C.
os meus de tal so - a - vi - - da - de

T.
os meus de tal so - a - vi - - da - de

B.
meus de tal so - a - vi - - da - de

12 *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*

S. que em lá-gri-mas, de vê - los, se der re - tem. Meus sen - ti - dos ven -

C. que em lá-gri-mas, de vê - los, se der re - tem. Meus sen - ti - dos ven -

T. que em lá-gri-mas, de vê - los, se der re - tem. Meus sen - ti - dos ven -

B. que em lá-gri-mas, de vê - los, se der re - tem. Meus sen - ti - dos ven -

16 *cresc.* *f*

S. ci - dos se so - me - tem as - sim ce - gos a tan - ta di - vin - da - de;

C. ci - dos se so - me - tem as - sim ce - gos a tan - ta di - vin - da - de;

T. ci - dos se so - me - - - tem as - sim ce - gos a tan - ta di - vin - da - de;

B. ci - dos se so - me - - - tem as - sim ce - gos a tan - ta di - vin - da - de;

19 *mp* *p* *mp*

S. e, e da tris - te pri - são, da'es cu - ri - da - de,

C. e, e da tris - te pri - são, da'es cu - ri - da - de,

T. e, e da tris - te pri - são, da'es cu - ri - da - de,

B. 'scu - ri - da - de,

22

S. *mf* *p*
chei - os de me - do, por fu - gir se re - me - tem.

C. *mf* *p*
chei - os de me - do, por fu - gir se re - me - tem.

T. *mf* *p*
chei - os de me - do, por fu - gir se re - me - tem.

B. *mf* *p*
chei - os de me - do, por fu - gir se re - me - tem.

26

S. *p* *mf*
Mas se nis - - to me ve - des, me - ve - des por a cer - to,

C. *p* *mf*
Mas se nis - - to me ve - des, me ve - des por a cer - to,

T. *p* *mf*
Mas se nis - - to me ve - des, me - ve - des por a cer - to,

B. *p* *mf*
Mas se nis - to me ve - des, me ve - de por a - cer - to,

30

S. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
o - ás - p'ro des - pre - zo, com que'o - lhais tor - na es - per - tar a

C. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
o ás - p'ro des - pre - zo, com que ó - lhais tor - na es - per - tar a

T. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
o - ás - p'ro des - pre - zo, com que ó - lhais tor - na es - per - tar a

B. *subito p cresc.* *f* *mf* *subito p*
o ás - p'ro des - pre - zo, com que'o lhais tor - na es - per - tar a

34

cresc. *f*

S. al - ma'en - fra - que - ci - da. Ó gen - til cu-ra'e'es - tra - nho des-con - cer - to!

C. al - ma'en - fra - que - ci - da. Ó gen - til cu-ra'e'es - tra - nho des-con - cer - to!_

T. al - ma'en - fra - que - ci - - - da. Ó gen - til cu-ra'e'es - tra - nho des-con - cer - to!_

B. al - ma'en - fra - que - ci - - - da. Ó gen - til cu-ra'e'es - tra - nho des-con - cer - to!_

37

mp *mp*

S. Que fa - rá o fa - vor que vós não dais, quan - do'o - vos - so des-pre - zo,

C. Que fa - rá o fa - vor que vós não dais, quan - do'o vos - so des-pre - zo,

T. Que fa - rá o fa - vor que vós não dais, quan - do'o vos - so des-pre - zo, _

B. o vos - so des-pre - zo, _

40

cresc. *rall.* *f*

S. o vos-so des - pre - zo tor - na a vi - - - da, tor - na a vi - da?

C. o vos-so des - pre - zo tor - na a vi - - - da, tor - na a vi - da?

T. o vos-so des - pre - zo tor - na a vi - da, tor - na a vi - da?

B. o vos-so des - pre - zo tor - na a vi - da, tor - na a vi - da?